Bibliothèque des Écoles françaises
d'Athènes et de Rome

Le relief cultuel gréco-romain. Contribution à l'histoire de l'art de l'Empire romain

Ernest Will

Citer ce document / Cite this document :

Will Ernest. Le relief cultuel gréco-romain. Contribution à l'histoire de l'art de l'Empire romain. Athènes : École française d'Athènes, 1955. pp. 3-6. (Bibliothèque des Écoles françaises d'Athènes et de Rome, 183);

https://www.persee.fr/doc/befar_0257-4101_1955_mon_183_1;

Fichier pdf généré le 23/02/2024

BIBLIOTHÈQUE DES ÉCOLES FRANÇAISES D'ATHÈNES ET DE ROME
FASCICULE CENT QUATRE-VINGT TROIS

LE RELIEF CULTUEL GRÉCO-ROMAIN

CONTRIBUTION A L'HISTOIRE DE L'ART DE L'EMPIRE ROMAIN

PAR

ERNEST WILL

ANCIEN MEMBRE DE L'ÉCOLE FRANÇAISE D'ATHÈNES
ANCIEN PENSIONNAIRE DE L'INSTITUT FRANÇAIS D'ARCHÉOLOGIE DE BEYROUTH
PROFESSEUR A LA FACULTÉ DES LETTRES DE LILLE

PARIS
E. DE BOCCARD, ÉDITEUR
1, RUE DE MÉDICIS, 1

1955

AVANT-PROPOS

Le présent ouvrage a été soumis comme thèse principale à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris, le 16 mai 1953. L'intérêt que j'ai porté aux monuments réunis ici sous le nom de « reliefs cultuels » remonte à une de mes premières expériences de jeune membre de l'École française d'Athènes, la découverte, faite en 1939 à Thasos, d'une dédicace au Héros thrace, à la Déesse syrienne et à la Grande Mère anatolienne. Un séjour de quelques mois à Beyrouth durant la première année de la guerre me fit entrevoir la complexité des problèmes soulevés par ces monuments et me suggéra l'idée d'aborder leur étude non plus, conformément à la tradition, du point de vue de l'historien des religions, mais de celui de l'historien de l'art. L'entreprise pouvait sembler une gageure, si l'on considère la valeur artistique médiocre de ces œuvres ; mais je ne crois pas m'être trompé en admettant que leur signification pour l'histoire de la civilisation antique s'éclairerait aussi par l'examen des problèmes de forme. Et peut-être les spécialistes des religions antiques consentiront-ils à tirer profit de certaines de mes remarques.

A vrai dire, ces problèmes ne m'apparurent dans toute leur envergure et toute leur diversité qu'au cours des années 1946 et 1951, lors d'un nouveau séjour à Beyrouth, à l'Institut français d'archéologie, où m'avait appelé le Directeur, M. Henri Seyrig. Si je suis profondément reconnaissant aux maîtres qui me firent connaître la Grèce, je ne dois pas une moindre gratitude à celui qui me révéla véritablement l'Orient.

J'ajouterai enfin mes remerciements pour tous ceux qui, par des renseignements ou une aide matérielle généreuse, ont contribué à la réalisation de cet ouvrage.

BIBLIOGRAPHIE

La bibliographie de notre sujet est des plus réduites : il n'existe que deux études de fond sur l'iconographie des reliefs cultuels.

La plus importante, et la seule qui soit consacrée à l'ensemble du sujet, est celle de F. Saxl, *Mithras, Typengeschichtliche Untersuchungen* (Berlin, 1931). Cet ouvrage vaut moins par son information et ses conclusions que par son illustration : 234 figures sur 42 planches en héliogravure ; l'essentiel de la documentation figurée s'y trouve réuni et il reste indispensable de s'y reporter.

La seconde étude, qui n'envisage qu'une partie du sujet, est celle de B. Schweitzer, *Dea Nemesis Regina*, dans *Jahrbuch*, 1931, p. 175 et suiv. (cf. chap. VII).

Il suffirait pour le reste de citer les recueils d'ensemble des différentes séries de monuments que nous proposons à notre recherche, dans lesquels on trouvera toujours des considérations plus ou moins développées sur notre sujet. Certains de ces recueils sont postérieurs aux deux études mentionnées et permettent seulement d'entreprendre la discussion sur des bases solides ; on les trouvera tous cités ci-après.

Nous élargirons cependant notre revue des ouvrages utiles, non dans l'intention de fournir une bibliographie complète des différents cultes étudiés, ou même seulement un relevé complet des monuments connus — ce qui ne saurait être notre but ici — mais il nous a paru indispensable de fournir quelques indications sur les moyens les plus rapides de réunir la documentation nécessaire et de retrouver les monuments les plus importants. Pour le reste, les références exactes seront données à l'occasion de la mention de chaque monument au cours de notre développement. Ajoutons cependant une remarque : afin de ne pas alourdir inutilement ces références, nous n'avons là encore pas cru utile de donner chaque fois

une bibliographie complète. Ainsi pour les reliefs cultuels les renvois aux études principales citées ci-après ont été jugés suffisants et permettront, s'il y a lieu, de s'orienter plus en détail. Pour les autres monuments, nous avons eu recours de préférence à des recueils élémentaires qui doivent permettre encore de suivre la discussion avec le moins de peine possible.

A. — Le Cavalier thrace

Les études fondamentales sont celles de G. Kazarow :

1° Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie der Altertumswissenschaft, Supplementband*, III, *s. v. Heros* (1918), 1132 et suiv ;

2° *Ibidem*, *s. v. Thrake*, chap. *Religion* (1936), 478 et suiv ;

3° *Dissertationes Pannonicae*, II, 14 (1938), *Denkmäler des thrakischen Reitergottes in Bulgarien* (1 vol. texte ; 1 vol. planches).

Ce dernier ouvrage contient un inventaire complet, à la date de la publication, des monuments du Cavalier découverts en Bulgarie ou se trouvant dans les musées de ce pays. L'inventaire est précédé d'une introduction.

Le nombre de ces reliefs s'accroît régulièrement. Voici les lots les plus importants venus au jour en Bulgarie depuis le dernier ouvrage de G. Kazarow :

4° D. Zontschew, *Oesterreichische Jahreshefte*, 1940, *Beiblatt*, 81 et suiv. (sanctuaire de Batkun) ; *ibid.*, 1941, 5 et suiv. (reliefs de Plovdiv) ; *ibid.*, 1950, 203 et suiv. (vingt-six nouveaux numéros).

On trouve à se documenter moins facilement pour les autres régions de la Thrace antique. Voici les études essentielles pour la Macédoine et la Thrace grecques :

5° Philippes : Ch. Picard, *Revue de l'histoire des religions*, 86 (1922), p. 145 et suiv. ; P. Collart, *Philippes* (1937), p. 424, avec bibliographie, n. 1 ;

6° Région entre Strymon et Nestos : P. Collart, *ibid.*, p. 299 et n. 1. Cf. aussi du même, *Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare*, 1950 *(Serta Kazarowiana)*, p. 7 et suiv. ;

7° Abdère : Ch. Picard-Ch. Avezou, *Bulletin de correspondance hellénique*, 1913, p. 118 et suiv. ;

8° Thasos : H. Seyrig, *Bulletin de correspondance hellénique*, 1927, p. 198 et suiv. ; E. Will, *ibid.*, 1940-41, p. 201 et suiv. ;

9° Thrace turque : L. Robert, *Hellenica*, VII (1949), p. 46 et suiv. (Selembrya) ;

10° Serbie et Macédoine yougoslaves, F. Chapouthier, *Les Dioscures au service d'une déesse* (1937), p. 281 et suiv. ;

11° Pour toutes ces régions, on trouvera des renseignements utiles dans les différentes études de G. Seure, *Revue des études anciennes*, 1912, p. 137 et suiv. ; p. 293 et suiv. ; *ibid.*, 1923, p. 305 et suiv. ; *ibid.*, 1924, p. 25 et suiv. ; *Revue de Philologie*, 1928, p. 106 et suiv. ; une série d'études de la *Revue archéologique* des années 1913 et suiv., parues en recueil sous le titre d'*Archéologie thrace*.

Enfin le *Bulletin épigraphique* de L. et J. Robert annonce régulièrement les reliefs inscrits parus dans différentes revues et en particulier les revues en langues slaves.

B. — Les Cavaliers danubiens

1° L'ouvrage de base, fournissant à la fois un inventaire des monuments, un commentaire et la bibliographie antérieure, est celui de D. Tudor, *I cavalieri danubiani*, dans *Ephemeris Dacoromana*, VII, 1937, p. 189-356 ; avec compléments par le même auteur, *ibid.*, VIII, 1938, p. 445-449, où sont notées quatre pièces portant les numéros 131 à 134.

2° Pour des monuments parus depuis cette date :

G. Kazarow, *Archäologischer Anzeiger*, 1938, p. 196, n° 2, fig. 2.

G. Kazarow, *Archäeologiai Erlesitö*, 1942, p. 249, nos 2, 3 et 4, pl. XXXIX, 4 et 5.

G. Kazarow, *Pisciculi Dölger* (1939), p. 146 et suiv.

G. Kazarow, *Archiv für Religionswissenschaft*, 1939, p. 161 suiv. et pl. I ;

3° On peut toujours se reporter aux ouvrages suivants :

J. M. Dölger, *Ichthys*, (1910-27), I, p. 143 ; II, p. 420 ; III, pl. XXXII-III ; IV, p. 111-117.

M. Rostovtzeff, *Une tablette votive thraco-mithriaque*, dans *Mémoires présentés par divers savants à l'Académie des*

Inscriptions et Belles-Lettres, XIII, 2, 1923, p. 1 et suiv., pl. I-VI.

F. Chapouthier, *Les Dioscures au service d'une déesse* (1937), p. 286 et suiv.

C. — Mithra[1]

1° On se reportera toujours d'abord à l'ouvrage monumental de F. Cumont, *Textes et monuments relatifs aux mystères de Mithra* (1894-1899), auquel on peut ajouter les études d'ensemble du même auteur parues dans divers lexiques ou dictionnaires, *s. v. Mithra*, tels le *Ausführliches Lexikon der Mythologie* (1897) de Roscher, ou le *Dictionnaire des Antiquités* (1904) de Daremberg-Saglio, ou les ouvrages suivants : *Les mystères de Mithra* (1900, 1902 et 1913) avec la traduction allemande de Gehrich (1903 et 1914), de K. Latte (1923), enfin *Les Religions orientales dans le paganisme romain*[4], (1929), p. 125 et suiv.

2° Les autres études d'ensemble reposent en général sur celle de Cumont.

R. Wüst, dans Pauly-Wissowa, *Realencyclopädie der Altertumswissenschaft, s. v. Mithras* (1932).

H. Stuart-Jones dans Hastings, *Encyclopadia of religions and ethics, s. v. Mithriacism* (1915).

Toutain, *Les cultes païens dans l'Empire romain*, II et IV.

L. Leippoldt, *Die Religion des Mithra*, dans Haas, *Bilderatlas zur Religionsgeschichte*, fsc. 15 (1930).

Rappelons que, pour les questions d'iconographie et de style, l'ouvrage capital est celui de F. Saxl, *Mithras, Typengeschichtliche Untersuchungen* (1931). Une réaction contres les vues de Cumont est amorcée par S. Wikander, *Études sur les mystères de Mithra, I, Introduction* (*Vetenskap Societelen i Lund, Årsbok*, 1950, p. 1 et suiv.).

3° Depuis la grande publication de Cumont de nombreux et importants documents ont été découverts ; un nouveau *Corpus*, dont le besoin se fait sentir depuis longtemps, est en préparation par les soins de M. J. Vermaseren (cf. du même,

(1) Nous n'avons pu tenir compte dans cet ouvrage de l'étude de Leroy Campbell, *Typology of Mithraic Tauroctones*, parue dans *Berytus*, XI, 1954, p. 1 et suiv.

De Mithrasdienst in Rome, 1951). Il est impossible de fournir ici un relevé de tous ces documents. Cumont a pris position à l'égard de bon nombre d'entre eux dans des études de détail. Rappelons que l'on trouvera une bibliographie de cet auteur dans l'*Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales de l'Université libre de Bruxelles*, IV, 1936 *(Mélanges F. Cumont)*, où l'on relèvera les numéros concernant des monuments mithriaques. Il faut ajouter : *Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres*, 1945, p. 412 (Mithréa de Rome et d'Ostie) ; *ibid.*, 1947, p. 303 (le bas-relief « mithriaque » de Baris) ; *Revue archéologique*, 1946, I, p. 183 (un bas-relief mithriaque du Louvre) ; *ibid.*, 1947, I, p. 1 *(Alexandre mourant ou Milhra tauroclone)*.

4° Les Mithréa du Limes germanique, qui comptent parmi les plus importants, ont en général été publiés avec soin. Pour une documentation rapide, on peut se reporter à Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et busles de la Gaule romaine*, t. I-XIII, et *Recueil général des bas-reliefs, statues et busles de la Germanie romaine* (1931), où l'on trouvera les indications nécessaires sous le nom de l'endroit.

5° Pour les Mithréa danubiens, on ne dispose pas d'un recueil analogue. Il convient de signaler plus particulièrement ceux de Poetovio, cf. Abramić, *Führer durch Poetovio* (1925), Mithréum I, p. 162 ; Mithréum II, p. 63 ; Mithréum III, p. 172 ; et celui de Carnuntum, cf. Cumont, *Textes et Monuments*, n° 228 *bis ;* Kubitschek-Frankfurter, *Führer durch Carnuntum*[6], (1923) (réimpression annoncée) ; aussi E. Swoboda, *Carnuntum*, p. 58, pl. IX.

6° Pour la Hongrie, cf. pour les dernières découvertes de Brigetio, A. Radnoti, *Archaelogiai Ertesilö*, 1946-48, p. 146, pl. XXII-XXIV. Pour la Yougoslavie, V. Skrabar, *Strena Buliciana*, (1924), p. 151 ; Fr. Bulić, *Bulletino di archeologia e storia dalmata*, 1909, p. 56 ; N. Vulić, *Revue archéologique*, 1933, I, p. 181 et suiv. M. Grbić, *ibid.*, 1937, II, p. 174 et suiv.

Pour la Bulgarie, G. Kazarow, *Germania*, 1935, p. 24 ; Chr. Danoff, *ibid.*, 1936, p. 189 ; *ibid.*, 1937, p. 171 ; D. Zontschew, *Archäologischer Anzeiger*, 1942, p. 62, fig. 13.

7° En Occident, des découvertes importantes sont faites régulièrement en Italie, principalement à Rome et à Ostie. (Publication prévue par G. Becatti, dans *Scavi di Ostia*, t. II).

Pour Rome, signalons surtout : S. Prisca, A. Ferrua, *Bulletino della commissione archeologica communale di Roma*, 68 (1940), p. 59 ; Palais des Musées, C. Pietrangeli, *ibid.*, p. 143 ; Palazzo Barberini, G. Annibaldi, *ibid.*, 71, 1945, p. 97 ; Palais de la Chancellerie, Cumont-Nogara-Magi, dans *Hommages Bidez-Cumont*, 1949, p. 229. Pour plus de détails se reporter à Vermaseren, *De Mithrasdienst in Rome* (1951).

Un monument remarquable est le Mithréum de Capoue, cf. A. Minto, *Notizie degli scavi*, 1924, p. 369.

8° Pour l'Espagne, on n'oubliera pas le Mithréum de Mérida, *Archäologischer Anzeiger*, 1914, 378 et P. Paris, *Revue archéologique*, 1914, II, p. 1 et suiv.

En général pour l'Espagne, Garcia y Bellido, *El culto a Mithras en la Peninsula Iberica*, Madrid, 1948.

9° Pour l'Angleterre, il convient de signaler l'important Mithréum de Carrawburgh (Northumberland), récemment dégagé, cf. J. A. Richmond et J. P. Gillam, *The temple of Mithras at Carrawburgh* (Society of Antiquaries of Newcastle upon Tyne, 1951).

10° Pour l'Orient, Asie Mineure, Syrie, Égypte, cf. ci-dessous notre chap. III.

D. — Jupiter Dolichenus.

Deux recueils généraux ont paru successivement :

1° A. H. Kan, *Juppiter Dolichenus, Sammlung der Inschriften und Bildwerke* (1943), reprenant l'étude plus ancienne du même auteur, *De Iovis Dolicheni cultu* (1901).

2° P. Merlat, *Répertoire des inscriptions et monuments figurés du culte de Jupiter Dolichenus* (1951). (Annoncé du même auteur : *Jupiter Dolichenus, Essai d'interprétation et de synthèse*).

3° La publication des monuments restant toujours fragmentaire du point de vue des reproductions, on se reportera encore à A. B. Cook, *Zeus*, I, p. 605 et suiv.

A ajouter pour des documents plus récents, R. Noll, *Oesterreichische Jahreshefte*, 38, 1950, *Beiblatt*, 125 à propos des feuilles d'argent de Mauer an der Url ; E. Will, *Syria*, 1952, p. 60, avec de nouveaux monuments syriens.

E. — Sabazios.

Étude fondamentale de Chr. Blinkenberg, *Archäologische Studien* (1904), p. 66 et suiv. Bonne également celle de Eisele dans Roscher, *Ausführliches Lexikon der Mythologie*, *s. v. Sabazios* (1909-1915). Cf. aussi A. B. Cook, *Zeus*, I, p. 390 et II, p. 282.

A ajouter aux documents publiés dans les ouvrages cités, l'importante plaque d'Ampurias, *cf.* A. Bruhl, *Revue archéologique*, 1932, II, p. 35 suiv., avec reproduction dans Saxl, *Mithras*, fig. 101, et *Archäologischer Anzeiger*, 1912, p. 156, fig. 50.

PRINCIPALES ABRÉVIATIONS

A. — Périodiques

AA : Archäologischer Anzeiger (supplément au *Jahrbuch*, cf. ci-dessous).

Abhand. de Berlin : *Abhandlungen der Preussischen Akademie der Wissenschaften, Philos.-hist. Classe* (Berlin).

Abhand. de Saxe : *Abhandlungen der philol.-hist. Klasse der Sächsischen Gesellschaft der Wissenschaften* (Leipzig).

Acta arch. : Acta archaeologica (Copenhague).

AJA : American Journal of Archaeology (Concord, N. H.).

AJPh : American Journal of Philology (Baltimore).

AM : Mitteilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Athenische Abteilung (Athènes).

Annales serv. ant. Égypte : Annales du Service des Antiquités d'Égypte (Le Caire).

Annali : Annali dell'Instituto di Corrispondenza archeologica (Rome).

Annuaire de philol. : Annuaire de l'Institut de philologie et d'histoire orientales de l'Université libre de Bruxelles.

Annuario di Atene : Annuario della Scuola archeologica di Atene e delle Missione Italiche in Oriente (Bergame).

Antiq. journal : Antiquaries Journal (Oxford).

Arch. ep. Mitt. : Archäologisch-epigraphische Mitteilungen aus Oesterreich-Ungarn (Vienne).

Arch. Értesitö : Archaeologiai Értesitö (Budapest).

Archiv f. Orientforsch. : Archiv für Orientforschung (Berlin).

ARW : Archiv für Religionswissenschaft (Leipzig-Berlin).

AZ : Archäologische Zeitung hrg vom Archäologischen Institut des Deutschen Reiches (Berlin).

BC : Bullettino della Commissione archeologica communale in Roma (Rome).

BCH : Bulletin de correspondance hellénique (Paris).

BIAB : Bulletin de l'Institut Archéologique Bulgare (Sofia).

Bull. Société d'Alexandrie: Bulletin de la Société archéologique d'Alexandrie (Alexandrie).

Bull. Soc. Antiquaires: Bulletin de la Société Nationale des Antiquaires de France (Paris).

CRAI: Comptes rendus de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (Paris).

Diss. Pannon.: Dissertationes Pannonicae ex Institulo Numismatico et archaeologico Universitatis Budapestinensis provenientes (Budapest).

Ephimeris: Ἀρχαιολογικὴ Ἐφημερίς (Athènes).

HTR: Harvard Theological Review (Cambridge, Mass.).

Jahrbuch: Jahrbuch des Deutschen Archäologischen Instituts (Berlin).

Jahreshefte: Jahreshefte des Oesterreichischen Archäologischen Instituts in Wien (Baden bei Wien), avec *Beibl(att)*.

JHS: Journal of Hellenic Studies (Londres).

JRS: Journal of Roman Studies (Londres).

Mélanges de Beyrouth: Mélanges de l'Université Saint-Joseph de Beyrouth (Beyrouth).

Mélanges de Rome: Mélanges d'archéologie et d'histoire de l'École française de Rome (Paris).

Mem. Lincei: Memorie della classe di scienze morali, storiche e filologiche dell' Accademia dei Lincei (Rome).

Mon. Piot: Monuments et mémoires publiés par l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres. Fondation Eugène Piot (Paris).

Not. scavi: Notizie degli scavi di Antichità (Rome).

Opusc. archaeol.: Opuscula archaeologica, ed. Inst. Rom. Regni Sueciae (Rome).

PBSR: Papers of the British School at Rome (Londres).

RA: Revue archéologique (Paris).

Rev. assyr.: Revue d'assyriologie et d'archéologie orientales (Paris).

Rev. numism.: Revue numismatique (Paris).

REA: Revue des études anciennes (Bordeaux).

REG: Revue des études grecques (Paris).

RHR: Revue de l'histoire des religions (Paris).

Riv. arch. crist.: Rivista di archeologia cristiana della Pontificia Commissione di archeologia sacra (Rome).

Riv. filol. class.: Rivista di filologia e d'instruzione classica (Turin).

RM: Milleilungen des Deutschen Archäologischen Instituts, Römische Abteilung (Rome).

RVV: Religionsgechichtliche Versuche und Vorarbeiten (Giessen).

SB Berlin : Sitzungsberichte der Preussischen Akademie der Wissenschaften (Berlin).
Symb. Osloenses : Symbolae Osloenses (Oslo).
Yale class. stud. : Yale Classical Studies (New Haven).
Zeitschr. Numism. : Zeitschrift für Numismatik (Berlin).

B. — Autres ouvrages

BMC : British Museum. A Catalogue of the Greek Coins (Roman Empire : catalogue des monnaies romaines de H. Mattingly) (Londres).
BM Silver Plate : H. B. Walters, *A Catalogue of the Silver Plate in the British Museum* (Londres, 1921).
CAH : The Cambridge Ancient History (plates : volumes de planches) (Cambridge, 1923 s.).
Contenau, *Manuel : Manuel d'archéologie orientale*, t. I-IV (Paris, 1927-1947).
Cumont, I ou II, p. : *Textes et monuments relatifs aux mystères de Mithra* (Bruxelles, 1894-1899), avec renvoi aux pages.
Cumont, *inscr. n° :* renvoi au catalogue des inscriptions au t. II de l'ouvrage précédent.
C (suivi d'un chiffre) : numéro du catalogue des monuments au t. II du même ouvrage.
Cumont, *Religions orient.⁴ : Les religions orientales dans le paganisme romain*, 4e éd. (Paris, 1929).
Cumont, *Symbolisme : Recherches sur le symbolisme funéraire des Romains* (Paris, 1942).
Dict. Ant. : Daremberg-Saglio-Pottier, *Dictionnaire des Antiquités grecques et romaines* (Paris, 1877-1919).
E (suivi d'un chiffre) : E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Gaule romaine*, t. I-XIII (Paris), avec renvoi aux numéros du catalogue.
G (suivi d'un chiffre) : E. Espérandieu, *Recueil général des bas-reliefs, statues et bustes de la Germanie romaine* (Paris, 1931), avec renvoi aux numéros du catalogue.
Haas, *Bilderatlas : Bilderatlas zur Religionsgeschichte*, avec indication du fascicule.
H (suivi d'un chiffre) : renvoi aux numéros des figures du fsc. 15 de l'ouvrage précédent.
Kan, p. : *Juppiter Dolichenus, Sammlung der Inschriften und Bildwerke* (Leiden, 1943), avec renvoi aux pages.

K (suivi d'un chiffre) : renvoi aux numéros du catalogue du même ouvrage.

Kazarow, p. : *Denkmäler des thrakischen Reitergottes in Bulgarien* (*Dissertationes Pannonicae*, II, 14, Budapest, 1938), avec renvoi aux pages du texte.

Kz n° : renvoi aux numéros du catalogue du même ouvrage.

Kz (suivi d'un chiffre) : renvoi aux numéros des figures du volume de planches du même ouvrage.

M (suivi d'un chiffre) : renvoi à P. Merlat, *Répertoire des inscriptions et monuments figurés du culte de Jupiter Dolichenus* (Paris, 1951), avec indication du numéro du répertoire.

Moortgat, *Bildende Kunst der Bergvölker: Die Bildende Kunst des alten Orients und die Bergvölker* (Berlin, 1932).

Pauly-Wissowa, *RE: Realencyclopädie der klassischen Altertumswissenschaft, neue Bearbeitung* (Berlin, 1893 s.).

Picard, *Manuel: Manuel d'archéologie grecque, La Sculpture*, t. II : *Période classique, Ve siècle*, et t. III : *Période classique, IVe siècle* (Paris, 1939 et 1948).

S. Reinach, *RR a, b, c* (suivi d'un chiffre) : *Répertoire de reliefs grecs et romains* (Paris, 1909-1912), avec renvoi au tome et à la page.

S. Reinach, *R St* (suivi d'un chiffre) : *Répertoire de la statuaire grecque et romaine* (Paris, 1897-1924), avec renvoi aux pages.

S. Reinach, *RV*, I ou II (suivi d'un chiffre) : *Répertoire des vases grecs et étrusques*, t. I et II (Paris, 1922-1924) avec renvoi aux pages.

Roscher, *ML: Ausführliches Lexikon der griechischen und römischen Mythologie* (Leipzig, 1882-1921).

Saxl, p. : *Mithras, Typengeschichtliche Untersuchungen* (Berlin, 1931), avec renvoi aux pages.

S (suivi d'un chiffre) : renvoi aux numéros des figures de l'ouvrage précédent.

Tudor, p. : *I Cavalieri Danubiani*, dans *Ephemeris Dacoromana*, VII, 1937, avec renvoi aux pages.

T (suivi d'un chiffre) : renvoi aux numéros du catalogue de l'étude précédente.

CHAPITRE PREMIER

LE RELIEF CULTUEL. REMARQUES PRÉLIMINAIRES

1. — DÉFINITIONS ET DONNÉES

Dans une des rares études que nous connaissions sur l'image de culte dans l'antiquité[1], V. Müller définit ainsi les caractères qui opposent le *Kultbild* au *Götterbild*, soit l'image qui était l'objet du culte, ou jouait un rôle dans le culte, à celle qui, votive ou narrative, se bornait à mettre en scène une divinité, sans la proposer directement à l'adoration du fidèle. A la première serait réservé l'art noble de la ronde-bosse ; à la seconde, le relief ou la peinture, moins expressifs ; dans la première, le dieu affecterait une attitude hiératique et solennelle, si bien qu'elle mériterait le terme de *Repräsentationsbild ;* dans la seconde, mouvement et action sont la règle. Cette distinction apparaît à V. Müller comme bien tranchée ; car s'il est bien évident que le *Götterbild* peut se modeler sur l'image de culte, qu'il peut donc aussi recourir à la ronde-bosse, il n'en va pas de même pour le *Kultbild ;* le *Kultrelief*, le « relief cultuel » reste exceptionnel.

(1) Pauly-Wissowa, *RE, Suppl. V, s. v. Kultbild,* 472 s. La thèse de V. Müller peut se résumer par ces formules que nous lui empruntons : « *Der Antike sind Kultbilder, die nicht rundplastisch wären, mit wenigen Ausnahmen gänzlich fremd* ». Car « *im Gegensatz zu anderen Epochen war der Antike die Wirkung eines Götterbildes in Malerei oder Relief nicht intensiv und rasch genug ; sie verlangte die volle tatsächliche Körperlichkeit* ». Cf. aussi, p. 502, sur le « *Repräsentationsbild* » ; et, pour ce que les archéologues allemands appellent le « *Andachtsbild* », cf. aussi B. Schweitzer, *Jahrbuch,* 1931, p. 175 s. ; H. Schaefer, *Von aegypt. Kunst*[3], p. 221, et Moortgat, *Bildende Kunst der Bergvölker,* cité à la note suivante.

Telle est l'illusion d'une vision dominée par l'hellénisme et sa sensibilité. Nous avons certes de la peine à concevoir l'image du dieu grec autrement que sous la forme de la statue érigée dans le temple spécialement construit pour elle ; et les temples de Rome et de l'Empire ne sont pas faits pour dissiper cette illusion. Il y a bien les exceptions ; comme *Kultreliefs*, V. Müller cite discrètement les reliefs d'el Amarna, les images de Mithra et celles des Lares[1]. C'est précisément à ces exceptions que sera consacrée cette étude, ou, plus exactement au groupe le plus important d'entre elles qui peut facilement être localisé dans le temps et dans l'espace. C'est la place et la signification dans l'art et la vie religieuse de l'Empire de ces exceptions que nous nous proposons de déterminer. L'importance que prit p. ex. le culte de Mithra dans la capitale aussi bien que dans les provinces aux premiers siècles de notre ère donne à croire que ces « exceptions » occupent une place que ce terme ne permet pas de soupçonner. Mais le problème ainsi soulevé demande quelques précisions.

1° On découvre d'abord à la place des quelques exceptions mentionnées par V. Müller, une masse considérable de reliefs cultuels, si bien qu'il paraîtra vain, sinon désespéré, de dresser une liste exhaustive des exemples connus. On peut dire sans doute que n'importe quelle divinité grecque ou romaine était susceptible de recevoir la forme du *Kultrelief ;* réfléchissons, en effet, que la statue, proclamée « image de culte » par excellence, est non point seulement une œuvre d'art, mais aussi une œuvre de prix. La statue en ronde-bosse n'était ainsi pas à la portée de n'importe qui, particulier ou communauté, et l'on peut croire que l'image sculptée en relief, ou peinte, n'était point si rare en Grèce même, du moins dans

(1) Ces quelques indications de V. Müller n'épuisent pas la liste que l'on pourrait constituer pour l'Orient antique. Ainsi Moortgat considère le *Kultrelief* comme une des particularités de ses peuples de la montagne ; cf. *Bildende Kunst der Bergvölker*, p. 62, à la pl. LIV (le relief du puits d'Assour, cf. W. Andrae, *Das Kultrelief aus dem Brunnen des Assurtempels zu Assur*). Voici la définition du relief cultuel par Moortgat, p. 62 : « *ein Relief, das durchaus dieselbe Funktion ausübt wie in den meisten Kulturen das Rundbild. Das Relief wird in diesem Falle ebenso wie die Götterstatue unmittelbares Objekt der Anbetung, und zwar äussert sich die direkte Beziehung der dargestellten Gottheit zum Beschauer oder besser zum Adoranten gerade in der en-face Darstellung des Bildes* ».

certaines formes du culte, populaire ou domestique[1]. Mais la portée des exemples qu'on serait ainsi amené à réunir se trouverait réduite par la constatation même qu'ils offrent seulement l'expression d'une piété populaire dotée de moyens insuffisants, mais encore tributaire de l'art officiel ; le parti choisi ne serait somme toute qu'un pis aller insuffisant à infirmer la règle générale énoncée par V. Müller. Mais notre examen — la rapide revue qui succédera à ces remarques préliminaires en fournira la preuve certaine — montrera qu'il existait des cultes dans lesquels la forme d'expression normale est le relief et dans lesquels la ronde-bosse constitue une exception parfois des plus rares. A un recensement *difficilement exhaustif et englobant des cas douteux*, nous préférerons donc la méthode qui consistera à examiner le problème posé par certaines séries particulièrement nettes et incontestables, comme par exemple celle de Mithra déjà citée. Il restera seulement, pour finir, à nous demander quelle part, dans les conclusions établies pour ces séries, doit être retenue aussi pour les autres exemples moins illustres.

2° Nous venons de constater l'existence de cultes dans lesquels, disions-nous, la forme d'expression normale est le relief ; nous aurions pu dire, en usant d'une généralisation analogue à celle de V. Müller, l'unique forme d'expression. Cette observation soulève aussitôt un problème. Si le relief fournit l'unique image d'une divinité, comment distinguerons-nous dès lors le *Kultbild* du *Götterbild*? Ne serons-nous pas amenés à rejeter purement et simplement la terminologie de V. Müller et à renoncer au vocable de *Kultrelief*, de « relief cultuel » ? Si nous considérons, en effet, l'innombrable série *des reliefs du Cavalier thrace, nous constatons qu'un même* sanctuaire abrite toujours un lot, souvent important, d'images pratiquement identiques ; comment dès lors, dira-t-on, reconnaître dans ces œuvres des images de culte plutôt que des images votives ? Il n'est pas possible, en effet, dans le cas particulier, de dire si l'on est en présence des unes

(1) Il conviendrait à ce propos, et pour la Grèce, d'examiner le cas de certains cultes secondaires restés peut-être longtemps aniconiques, comme celui des Nymphes ; cf. pour celles-ci, R. Feubel, *Attische Nymphenreliefs*. Des monographies font défaut en général. A rapprocher aussi toute une série de reliefs dédiés à la Grande Mère, cf. ci-dessous, p. 429, ou les reliefs ornant l'Acropole de Philippes. cf. P. Collart, *Philippes*, p. 389 s.

plutôt que des autres ou, le cas échéant, de distinguer celles-ci de celles-là.

Il serait imprudent pourtant, croyons-nous, de tirer de cette constatation des conclusions radicales. Au Cavalier thrace on peut opposer Mithra. Ainsi, nous en citerons des exemples, dans maint *spelaeum* on a découvert plusieurs reliefs ornés du même sujet du dieu tauroctone ; mais l'agencement même du *spelaeum*, salle longitudinale axée sur la niche cultuelle, démontre que le monument placé dans cette niche était l'image de culte proprement dite, le « relief cultuel » ; les autres reliefs, au contraire, peuvent ou doivent être considérés comme votifs.

On se bornera donc à constater que les limites clairement définies par V. Müller entre *Kultbild* et *Götterbild* deviennent confuses dans nos séries et tendent à s'effacer, sinon qu'elles ne sont plus valables, à souligner comme un fait capital l'identité fondamentale de l'image divine. Mais le terme de *Kultrelief* peut être maintenu sans inconvénient majeur, de préférence, en tout cas, à toute tentative d'innovation. Car s'il n'existe qu'une seule et unique image de la divinité, il reste que cette image pouvait faire office d'image de culte aussi bien que d'image votive, qu'elle le faisait certainement dans bon nombre de cas, et que c'était là sa principale et première dignité. C'est à cette image en tout cas que s'adressait la dévotion du fidèle, vers elle que s'élevaient vœux et prières, c'est elle qui, on le verra, ornait le foyer aussi bien que le sanctuaire.

A ce titre cette image sera toujours convenablement désignée par le terme de *Kultrelief*, de « relief cultuel », à condition de ne pas oublier que ce terme ne revêt pas exactement dans nos cultes la signification définie par V. Müller pour ceux de la Grèce et de Rome.

Il y a quelque chance, en effet, que cette prééminence nouvelle du relief réponde à des conceptions particulières, soit religieuses, soit encore artistiques. La confusion apparente entre relief votif et relief cultuel dans la série du Cavalier thrace, par exemple, la multitude de cette image divine unique sur des objets de forme et de destination variées dans celles de Jupiter Dolichénien et de Sabazios surtout, trahit ou des traditions différentes ou des sentiments nouveaux. Il sera réservé à notre investigation ultérieure, sinon de définir avec précision ces facteurs nouveaux, du

moins de caractériser les conditions générales dans lesquelles se développe le « relief cultuel ». L'élément strictement religieux, on le notera, dès le début, restera toujours particllement obscur et délicat à définir dans des cultes où notre principale, et parfois unique, source d'information est précisément fournie par les monuments figurés.

3° Il reste à bien définir les limites de cette prééminence du relief. Nous constatons d'abord que dans certains groupes, comme celui de Mithra, la ronde-bosse peut occuper une place non négligeable ; le fait capital reste en ce cas plutôt que l'image elle-même ne se trouve pas véritablement affectée par le mode de représentation, et le nombre plus considérable des reliefs suffirait, sans qu'on apporte d'autres arguments, à prouver la priorité de ces derniers. Le choix occasionnel de la ronde-bosse s'expliquera par des conditions particulières qu'il y aura lieu de signaler et d'expliquer ; l'opposition propre à la tradition grecque entre statue-image de culte et relief-ex-voto laisse entrevoir les possibilités d'une interprétation.

Plus importante est la remarque que la plupart des groupes que nous étudions, ainsi principalement ceux de Mithra et de Jupiter Dolichénien, offrent toutes les formes possibles du relief passant sans aucune modification essentielle du relief plat au bas-relief et au haut-relief, pour ne pas dire la ronde-bosse appliquée. Les différences de matière et de technique apparaissent ici comme négligeables. On ne sera donc pas surpris de voir que la place de la peinture s'avère de plus en plus importante dans l'iconographie mithriaque par exemple ; et l'on n'oubliera pas les plaquettes métalliques si caractéristiques de certains cultes. Il apparaît ainsi que le terme de « représentation graphique » serait plus extensif que celui de « relief » ; mais nous maintiendrons ce dernier par simple commodité, et il est bien clair que le relief, que nous opposons à la ronde-bosse, demeure pour nous, en raison même de la conservation des monuments, la forme essentielle, sinon unique, de ces arts graphiques. Et ainsi le terme de « relief cultuel » trouve sa justification dans la documentation qui nous est parvenue.

2. — LES MONUMENTS

A. — Les reliefs

La grande masse des monuments que groupe cette étude est constituée par des reliefs sculptés. La matière varie suivant des conditions essentiellement locales ; le marbre est habituel en Italie. Dans les provinces, qu'il s'agisse des images de Mithra tauroctone sur le Rhin, ou des représentations des Cavaliers thrace et danubien dans leurs patries respectives, la pierre locale est de règle ; ce peut être le marbre[1]. Les dimensions sont des plus variables, passant du très petit au colossal, et de même le genre de la sculpture : bas-relief ou haut-relief. Un examen des principaux monuments permettra de définir et d'expliquer les particularités qu'offre chacun.

1° *Reliefs du Cavalier thrace (pl. I).* — G. Kazarow a réuni les monuments du Héros thrace sous le titre de « reliefs du Cavalier thrace » *(thrakische Reiterreliefs)*, tant est incontestable la supériorité du relief dans ce culte.

On relèvera sans doute, dans l'abondante liste constituée par ce savant, une série de statuettes et même quelques exemples de statues[2]. Certaines d'entre les statuettes ne sont d'ailleurs que des reliefs ajourés destinés à un emplacement analogue à celui des reliefs proprement dits ; et, de toute façon, ces derniers l'emportent par le nombre. L'adoption de la ronde-bosse doit dans tous ces cas être considérée comme une concession, ou si l'on préfère, un hommage rendu à ce que l'on regardait encore comme le grand art ; mais le type premier et toujours prédominant est le relief.

Le travail de ces pièces apparaît comme rapide dans la majorité des cas et rien ne leur confère une allure monumentale. La hauteur moyenne oscille entre 10 et 30 centimètres avec des largeurs correspondantes. Les mesures de 10-15 centimètres ne sont pas rares et elles peuvent descendre au-dessous de 10 centimètres. Au contraire, les stèles qui dépassent ou atteignent 50 centimètres ne sont guère

(1) Kazarow, p. 4 ; Tudor, p. 202.

(2) Kazarow, p. 4 ; cf. p. ex. les nos 180 et suiv. pour des statuettes surtout ajourées, et le no 475 pour une statue.

nombreuses ; une bonne grandeur est précisément celle de 50 centimètres. Si l'on relève des mesures plus fortes, elles sont imputables à l'existence d'un cadre[1]. Enfin remarquons qu'à l'insuffisance du dessin ou du modelé suppléait, et sans doute en règle générale, l'usage de la peinture.

Forme. — On s'accorde en général à reconnaître que ces reliefs possèdent une forme qui leur est propre et que l'on définit par le terme de stèle à bord incurvé ou, si l'on veut, *de stèle arquée ; pour être tout à fait exact*, il conviendrait de dire que la stèle diminue de largeur vers le haut et que son bord supérieur est arrondi ou, à la rigueur, en forme d'arc brisé. De fait, cette forme est à la fois si répandue et si caractéristique qu'elle peut être considérée comme une forme type.

A l'opposé de ces reliefs à forme géométrique se placent ceux qui possèdent un cadre architectural ; on relèvera une vingtaine d'exemples dans le catalogue de G. Kazarov. Ce type apparaît d'ailleurs sous des aspects plus ou moins évolués. Le nombre des pièces qui sont ornées d'un édicule complet avec pilastres et fronton *ne dépasse pas la douzaine* (Kz 77, 80, 136, 232, 383, 423, 424, 469, 470, 477, 481, 497, 528) ; sur d'autres, seul le fronton est partiellement indiqué ; triangulaire ou arqué, il est flanqué d'acrotères (Kz 112, 146, 187, 188, 251, 450, 464). Pour le reste, on s'est contenté de donner au couronnement une forme triangulaire (Kz 158 *a*, 182, 207, 234, 403, 469, 499, 519), et ce n'est déjà plus un *résidu du fronton, mais une accommodation* de la forme qui remplace le bord incurvé par l'arc brisé.

Cependant, lorsqu'on cherche à dresser une liste rigoureuse des types, la prudence est conseillée par une pièce intéressante découverte à Varna (Kz 155-156, n° 287). La stèle proprement dite, de marbre, est du type courant à bord incurvé (h. : 26 cm. 5, larg. : 22 cm. 5 ; ép. : 3 cm. 5), mais elle était faite pour être encastrée dans une dalle oblongue en forme d'édicule, à cadre orné de feuillage, et couronnée d'un fronton flanqué d'acrotères ; la matière est cette fois

(1) P. ex. Kazarow, n° 178 : 1 mètre × 0 m. 85 ; n° 506 : 0 m. 65 × 0 m. 75 (incomplet) ; n° 657 : 0 m. 90 × 0 m. 90 ; n° 679 : 1 m. 08 × 1 m. 13 ; n° 926 : 0 m. 69 × 0 m. 55 ; n° 1021 : 0 m. 80 × 0 m. 85. Cette dernière servait encore d'icône dans des temps récents, cf. Kazarow, *Antiquity*, 1938, p. 290.

le calcaire. Il y a ainsi quelque chance qu'il faille ajouter à l'énumération donnée ci-dessus un certain nombre d'autres pièces prévues pour une insertion du même genre[1].

Les raisons de cet agencement sont sans doute plus complexes qu'il ne peut sembler tout d'abord. L'une d'entre elles est révélée par la différence de matière entre la scène et le cadre ; celle-là est exécutée dans la matière la plus noble, celle-ci dans la pierre courante et la moins dispendieuse. De plus, la figure animée, dans le cas particulier celle du cavalier et de sa monture, posait des problèmes plus délicats à des artistes dont le talent était plutôt médiocre. Il n'est ainsi pas impossible que les fidèles aient pu se procurer le tableau central dans les ateliers urbains spécialisés, tandis que l'artiste local était, à la rigueur, en mesure d'exécuter le cadre. On peut se souvenir à ce propos qu'on a découvert à Varna-Odessos même les restes d'un atelier qui conservait encore quelques pièces inachevées[2].

D'autres indications sur l'emplacement donné à ces reliefs permettent de préciser davantage. On possède des renseignements suffisants pour dire que bon nombre de ces pièces étaient destinées à être fixées aux murs des sanctuaires du dieu. Un relief ajouré de Kara Hussein possède encore au revers un tenon de plomb qui servait à le suspendre (Kz n° 478) ; deux autres (Kz n° 898 et 1069) sont perforés à leur bord supérieur de trous qui permettaient de les accrocher. En plusieurs endroits, on voit encore des niches taillées dans le roc prévues comme logement de ces reliefs, et il semble que dans les sanctuaires on les plaçait parfois dans des niches maçonnées[3]. Au contraire, les pièces munies de tenons pour l'insertion dans un socle sont rares et certaines sont sûrement des monuments funéraires (Kz 80, 141, 152, 207, 241, 243, 234, 248, 256, 307, 497, 525). Enfin la position

(1) Le procédé du relief encastré devait être assez courant ; signalons quelques cas particuliers. A Palmyre, il semble avoir existé des stèles à cadre décoré pour encastrement de tableaux peints ou de plaques en métal ; on peut en voir un exemple au Musée, cf. *Syria*, 1941, p. 42, pl. II et III. On songera aussi aux fameuses niches thasiennes, reliefs du Prytanée et des portes de la ville avec niches à cadre du même type ; cf. Ch. Picard, *Manuel*, II, 1, p. 87, fig. 40 et suiv., et en dernier lieu du même, *RA*, 1949, II, p. 31 s. Cf. aussi O. Walter, *Jahreshefte* 31, 1939, p. 55, n. 10 ; et ci-dessous, p. 44, pour les plaques de bronze encastrées.

(2) Kazarow, p. 4.

(3) *Ibid.*, p. 4-5.

surélevée dans une niche est susceptible d'expliquer la place des inscriptions sur le bord inférieur de bon nombre de ces monuments. Dans ces cas encore, la question du décor donné à ces niches reste ouverte, que ce décor fût peint ou modelé. Ce qui ressort clairement cependant de ces données, c'est le caractère adventice de ce cadre ; il ne s'est jamais transformé, comme dans le cas de Mithra, en un des éléments *essentiels du monument. Ce n'est pas un hasard, à coup sûr,* si tout un lot de pièces avec cadre a été découvert à Varna même. C'est dans les villes hellénisées de la côte que la forme du relief à cadre architectural avait le plus de chances d'être imitée. Les monuments du Cavalier sculptés dans le rocher de l'Acropole de Philippes confirmeront ces déductions ; le cadre y est de règle[1].

La stèle à bord supérieur incurvé est donc bien la forme type du relief du Cavalier thrace. F. Saxl, en examinant *les rapports de l'ensemble de cette série* avec les reliefs mithriaques, a cru reconnaître dans cette forme un « type gréco-oriental »[2]. De fait, des reliefs à bord supérieur incurvé peuvent être cités dans l'Orient antique, en Égypte, en Phénicie et en Mésopotamie[3]. Mais ce qui n'est pas évident et ce qu'on ne saurait démontrer, ce sont les rapports de ces documents avec les reliefs thraces. A titre de comparaison, nous nous tournerons vers un autre groupe de reliefs, les stèles dédiées au culte d'un Héros et découvertes en divers endroits de la Laconie. Les formes mêmes qu'offrent les reliefs thraces apparaissent là : reliefs de forme rectangulaire sans cadre ; certains mêmes ne possèdent pas de forme régulière : le bord de la plaque suit, comme il peut, le contour des figures. Dans toute cette série, qui va du VIe au IVe siècle

(1) P. Collart, *Philippes*, p. 423, et pl. LXX s.

(2) Saxl, p. 34 : « *orientalisch-griechisch* ».

(3) Saxl, p. 33-34 : la formule « *orientalisch-griechisch* » n'est guère acceptable. La forme à bord supérieur incurvé n'a pas de racines dans la tradition grecque ; cf. p. ex. les deux stèles citées par Ch. Picard, *Manuel*, II, 2, p. 842 (« seules stèles cintrées de cette époque », soit de la période classique), fig. 337 : stèle rhodienne ; et fig. 336 : stèle béotienne. La forme à arcade architecturale, qui apparaît plus tard, est beaucoup plus fréquente. En Asie Mineure, la stèle arquée se développe dans les mêmes conditions qu'en Thrace, cf. p. ex. les *reliefs de Kakasbos publiés* par L. Robert, *Hellenica, III*, p. 38 s. En Orient, la stèle de même type est plus fréquente et connue à date haute, cf. p. ex. *Berytus*, I, p. 44 et pl. XI, 2, ou Contenau, *Antiquités orientales, Musée du Louvre*, fig. 26-28 ; mais on ne voit pas le lien avec la Thrace.

avant J.-C., un seul possède le cadre architectural d'une étroite architrave reposant sur deux pilastres[1]. A Sparte encore, les monuments dioscouréens permettent des constatations analogues. Sur vingt-quatre pièces réunies par Tod-Wace[2], et qui vont du VIe siècle avant J.-C. au IIe siècle après, deux seulement, qui se placent au Ier avant et au Ier après, présentent la forme d'un édicule ; plus nombreuses sont celles qui sont ornées d'un simple fronton ou munies d'un entablement. Ces documents n'ont ni les uns ni les autres le moindre rapport avec les stèles thraces ; ils n'illustrent qu'une évolution spécifiquement laconienne s'étendant sur plusieurs siècles. Mais la comparaison est instructive à plus d'un égard.

Le cas de Sparte n'est pas sans analogie avec celui de la Thrace : ici, un des cantons les plus fermés de la Grèce, répugnant aux influences extérieures ; là, une région restant en marge des grands courants de la civilisation ou ne les subissant que tardivement et comme à regret. On saisit à Sparte la naissance de la plaque sans cadre. Les pièces à contour irrégulier montrent qu'on ne se préoccupait que de représenter le sujet et que toute intention ornementale faisait défaut. De même, en Thrace, la ligne du bord incurvé est en quelque sorte celle qui laisse le moins de vides ; elle cerne étroitement le sujet sans laisser d'angles inoccupés — dans un culte qui se passait manifestement de symboles. Ainsi s'explique aussi l'usage des reliefs ajourés : les figures suffisent.

Ainsi il n'y a à Sparte et en Thrace que persistance d'habitudes primitives ; alors que dans le reste de la Grèce le cadre, surtout sous la forme de l'édicule à fronton ou à toit, triomphe rapidement et sans peine, à Sparte, on ne se préoccupe pas de tels détails, et, en Thrace, la stèle à bord incurvé, la plus conforme au sujet, est jugée suffisante par l'immense majorité des fidèles. La stèle thrace n'a pas d'antécédents, elle n'est pas un chaînon d'une tradition, mais simplement une forme primitive. Il lui est arrivé de faire école dans des régions voisines et tout aussi dépourvues

(1) Tod-Wace, *Catalogue*, p. 102 ; exemple à cadre architectural, fig. 11.

(2) *Ibid.*, p. 113 s. ; à cadre complet et avec colonnettes, n° 11, et Musée National d'Athènes, n° 2371 ; fronton simple : n°s 613, 203, 356, 10, et Musée National d'Athènes, n° 1439 ; avec entablement, n° 15 *a*.

de traditions artistiques[1] ; mais sa signification véritable est illustrée par le cas de ces reliefs d'Asie Mineure qui, créés dans des régions reculées, adoptent spontanément des formes analogues[2].

La question soulevée par F. Saxl et la solution rapidement formulée par lui ne méritent ainsi pas de nous retenir davantage ; la stèle thrace à bord incurvé est la marque d'un art provincial et ne permet aucune conclusion sur les rapports entre l'Orient et l'Occident. Il importait d'établir ce point avant d'aborder les problèmes véritables que posent les reliefs du Cavalier thrace.

Destination. — Il n'existe pas de culte antique qui nous ait fourni un nombre aussi considérable de monuments, et ceci pour une région nettement circonscrite. Il pourrait sembler que cette multiplicité doive s'expliquer pour une part par la diversité de destination des pièces conservées.

Les inscriptions et certains détails de représentation permettent d'identifier tout d'abord tout un large groupe de monuments funéraires ; si l'on en croit d'ailleurs certaines indications, difficiles à contrôler, des stèles auraient été découvertes dans des sépultures[3]. Le groupe le plus nombreux est ensuite celui des reliefs dégagés dans les ruines des sanctuaires du Héros ; des fouilles récentes surtout ont permis de vérifier cette provenance et de préciser l'image de ces sanctuaires. Les reliefs forment là des lots souvent considérables et ils se présentent à nous, à première vue, comme de simples ex-voto. On ne saurait en tout cas, à l'heure actuelle, citer un seul cas sûr d'image de culte nettement identifiée ; s'il en existait, ni leur forme, ni leur sujet ne les distinguaient des précédents[4].

Il serait imprudent pourtant de conclure avec précipitation. Qu'on se rappelle les dimensions réduites de bon nombre

(1) Saxl, p. 34-36, pour la diffusion de la stèle arquée en Thrace.

(2) Cf. p. ex. pour l'Asie Mineure, les reliefs de Kakasbos cités. Pour les dalles rectangulaires, il suffit de feuilleter le recueil de Kazarow.

(3) Sur les circonstances des découvertes, Kazarow, p. 5 et 15. Pour les tombeaux, du même, Pauly-Wissowa, *RE, Suppl. III, s. v. Heros,* 1133.

(4) Pour les sanctuaires, cf. Kazarow, p. 5 (Glava Panega), ou D. Zontscheff, *Jahreshefte,* 1940, *Beibl.* 81 (Batkuni). L'architecture de ces lieux sacrés est toujours modeste ; on ne distingue pas, semble-t-il, de place réservée à une image de culte. Là encore, le rapprochement avec culte des Héros, des Nymphes, etc., en Grèce paraît s'imposer ; cf. ci-dessous, p. 457.

de ces stèles, qu'on se souvienne de l'enluminure dont ils étaient sans doute rehaussés dans la majorité des cas : ces monuments ne paraissent-ils pas tout désignés pour le rôle d'icônes dans les demeures des fidèles, rôle dans lequel, sous un travestissement chrétien, certains se sont perpétués jusqu'à des temps tout récents ? On tiendra compte des indices fournis en ce sens par l'image qui ornait le vestibule d'Aiétion d'Amphipolis ou par la stèle de Claudianus, monuments sur lesquels nous reviendrons bientôt. De même, le relief qui avait sa place aux portes de Bizyè n'aurait-il pas été l'objet d'un culte ?[1] A l'habitude, courante dans le reste du monde gréco-romain, de placer dans les oratoires privés des statuettes divines pouvait correspondre en Thrace celle d'afficher de petits reliefs. Si donc le cas des monuments trouvés dans les sanctuaires reste obscur, la piété domestique paraît davantage susceptible de fournir des exemples précis de « reliefs cultuels ».

Peu importent d'ailleurs ces incertitudes. L'image divine est une et unique : c'est l'image du dieu qu'on vénère soit dans son sanctuaire, soit dans la maison privée, c'est l'image que l'on consacre à la suite d'un vœu, et c'est sous les mêmes traits encore que l'on représente le mort héroïsé. Dans le cas même de l'ex-voto, cette uniformité n'est jamais troublée par la présence du fidèle qui se fait représenter face à face avec son dieu. Ainsi, on le voit, le problème iconographique ne se trouve nullement affecté par la destination précise des monuments, si variée que pût être cette dernière.

2° *Reliefs des Cavaliers danubiens (fig. 61-63).* — Il n'existe qu'un seul groupe en ronde-bosse des Cavaliers danubiens (T 45) ; de faibles dimensions (haut. : 42 centimètres) et de marbre, il fait ressortir l'absence de statuettes de bronze, malgré l'importance des monuments métalliques dans ce culte. On possède par ailleurs soixante-cinq reliefs en pierre, surtout de marbre local[2] ; ils ne se distinguent que par le sujet et par la composition des monuments thraces ; on reviendra plus loin sur ce point qui marque la grande originalité de la série. A la différence seulement du groupe thrace, les reliefs de pierre danubiens ne reçoivent jamais de cadre architectural ; ce dernier paraît réservé aux

(1) Cf. plus bas, p. 60.
(2) Tudor, p. 202.

plaquettes métalliques dont il sera question bientôt. Pour le reste, la dépendance par rapport au groupe précédent est indéniable et frappe au premier coup d'œil, si bien que l'on est justifié de parler d'une dérivation directe. Les dimensions en particulier sont très voisines ; l'énorme majorité de ces pièces ne mesure qu'entre 10 et 20 centimètres de haut, et les exceptions sont rares (T 1,40 et 41 dépassant 30 centimètres) ; quand elles montrent une forme particulière, comme celle d'un médaillon rond ou ovale, on peut croire à l'imitation de modèles métalliques.

On ne possède que de médiocres indices sur la destination de ces monuments[1]. Pour quatre pièces seulement, les circonstances de la découverte ont été notées : un relief de marbre (T 62) fut tiré d'un *sacellum* dans une maison romaine de Poetovio ; un médaillon de plomb (T 36) fut découvert dans une tombe à Viminacium, et un autre relief (T 39) provient d'un cimetière romain. Enfin un médaillon (T 104) fut ramassé dans le portique d'un gymnase à Aquincum. T 36 et T 39 ne permettent pas de considérer ces monuments comme funéraires ; ils peuvent, dans les tombes, avoir continué la fonction qu'ils remplissaient auprès des vivants, c'est-à-dire celle de talisman ou d'amulette. C'est, en effet, le seul usage qui paraisse revenir raisonnablement aux médaillons ronds ou ovales ; dans le cas où ces derniers sont en métal, ils possèdent parfois des anneaux pour être suspendus (T 46, 106-108). La même signification revient sans doute au médaillon T 104 découvert dans un gymnase : son propriétaire l'aura perdu. Le relief de Poetovio T 62, au contraire, atteste cette fois — ce que nous supposions pour une partie des reliefs thraces — l'emploi de ces pièces dans le culte domestique à la manière des icônes chrétiennes. Amulettes ou icônes, l'interprétation s'accorde avec les dimensions réduites des monuments.

Certains des reliefs retrouvés ont-ils été consacrés comme ex-voto ? Il n'est pas aisé de répondre à cette question[2]. La forme identique à celle du Héros thrace semblerait l'indiquer, mais on n'a pas encore retrouvé de sanctuaire affecté au culte des Jumeaux danubiens ; s'il en existait, il faut croire qu'il s'agissait d'installations plutôt médiocres.

(1) Tudor, p. 200 et 204.
(2) Admis par Tudor, p. 204 ; sur les sanctuaires, p. 200.

On pourrait tirer argument de certains des rites représentés sur nos monuments, tels le criobole et le repas sacré. Et d'abord ces rites révèlent l'existence de communautés de fidèles et laissent supposer celle de sanctuaires. Sans doute une partie de ces cérémonies pouvaient-elles se dérouler en plein air, et peut-être un simple enclos suffisait-il — on notera en tout cas que le bélier immolé est suspendu à un arbre — ; mais l'absence d'un local paraît plus difficile à admettre pour le banquet[1]. Ajoutons le témoignage de deux documents ; sur T 22 figure un petit édifice en forme de temple comportant trois colonnes sur un des côtés, image que nous retrouvons sur T 36. Mais la signification de ce motif n'est pas établie avec certitude[2]. Si, comme on l'a soutenu, le contenu et les formes de ce culte, culte à mystères, offraient des ressemblances étroites avec celui de Mithra, l'existence d'images de culte proprement dites, ainsi d'ailleurs que celle d'ex-voto, deviendrait probable[3]. Mais, on l'a vu, les faits ne sont pas nets, et l'on a pu invoquer contre l'identification d'ex-voto le caractère anépigraphe de la totalité des monuments venus jusqu'à nous[4]. En définitive, l'usage comme amulette ou comme objet de culte domestique paraît le mieux attesté, et c'est ce rôle dans la vie du fidèle qui permettrait à lui seul de maintenir le terme de « relief cultuel ».

3° *Les reliefs mithriaques (fig. 68, 69, 70).* — Parmi les monuments mithriaques, le nombre des groupes de ronde-bosse est relativement élevé ; mais pratiquement tous les

(1) On notera pourtant qu'ici, à la différence des stèles mithriaques de la même région, la scène du Banquet n'est jamais placée dans une arcade, symbole d'un local ou de la grotte ; c. ci-dessous, p. 366, n. 1.

(2) Tudor, p. 280, envisage la représentation d'une ciste, ou de la cage pour le bélier du sacrifice. Un autre détail semble mal interprété par le même auteur ; à propos de T 36, il parle d'« *un tetto di casa del qual si vedono bene i travi* ». Cette charpente nous paraît conforme à l'aspect donné à la toiture d'un édifice sur les monnaies ; cf. p. ex. Donald F. Brown, *Temples of Rome as coin types* (*Numismatic notes and monographs*, n° 90), pl. V, n° 5. On aurait donc bien l'image d'un temple ou d'une chapelle.

(3) Le groupe en ronde-bosse T 45 proviendrait-il d'un sanctuaire ? L'hypothèse paraît admissible aussi pour T 20 qui groupe avec le tableau central *l'image du taureau de sacrifice à grande échelle*, au sommet de la plaque, dans un panneau spécial. C'est le seul monument inscrit : Γέρμανος ἐποίησε.

(4) Cf. Tudor, p. 206, sur l'absence d'inscriptions ; en règle générale, l'auteur d'un ex-voto signe son offrande, même s'il n'éprouve pas le besoin de nommer le dieu.

exemples connus ont été mis au jour à Rome, Ostie ou ailleurs en Italie[1]. Cette répartition suggère l'hypothèse, qu'on vérifiera avec d'autres arguments par la suite, que ces groupes ne sont que la transposition d'un modèle appartenant aux arts graphiques. L'importance maintenant de plus en plus apparente de la peinture, et en particulier dans les régions citées, vient appuyer cette remarque[2]. Dans les provinces, en tout cas, le relief est roi.

La variété des formes et des dimensions est considérable ; comme pour les Cavaliers danubiens, nous fournirons plus loin une classification des monuments (cf. p. 356) ; mais l'on peut dire qu'en moyenne les reliefs mithriaques sont de dimensions supérieures à celles des monuments des Cavaliers. Les pièces qui mesurent entre un et deux mètres de côté sont fréquentes en Italie, et sur le Rhin se manifeste un goût certain du colossal[3]. Pourtant cette tendance n'est pas imputable à l'adjonction d'un cadre historié à la scène centrale ; ce cadre se retrouve, en effet, dans les régions danubiennes où les reliefs reprennent la forme (stèle à bord incurvé) et les dimensions des monuments des Cavaliers[4].

Pour la destination, il est clair que nous sommes là assez près du cas classique du temple grec. Le *spelaeum* mithriaque[5]

(1) On en compte une vingtaine dans le catalogue de Cumont, ce qui représente à peine le dixième de l'ensemble des monuments réunis par l'auteur, mais environ les 2/5 des monuments italiens. Cumont ne connaît qu'un groupe de ronde-bosse en dehors de l'Italie, C 197, du voisinage d'Apulum. On en a trouvé d'autres depuis, comme p. ex. l'étonnant ensemble de Sidon, cf. de Ridder, *Collection de Clercq*, t. IV, n° 46 et pl. XIX s.

(2) Pour les monuments peints, tous italiens à l'exception des fresques de Doura, cf. ci-dessous, p. 210 n. 2.

(3) On ne relève dans Cumont qu'une pièce de vraiment petites dimensions découverte en Italie, C 106, de Bologne : 27 centimètres × 22 centimètres ; elle est pour le moins inspirée de modèles danubiens. Pour les monuments du Rhin, qu'on compare les chiffres suivants, avec cadre historié : Neuenheim (C 245) : 2 m. 26 × 2 m. 40 ; Osterburken (C 246) : 1 m. 76 × 1 m. 70 ; Heddernheim I (C 251) : 1 m. 80 × 1 m. 70 ; Sarrebourg (C 273 *ter*) : 2 m. 60 × 2 m. 20 ; Strasbourg : env. 2 m. 50 × 3 m. 50 ; sans cadre : Grosskrotzenburg (C 247) : 2 mètres de côté ; Friedberg (C 248) : 1 m. 15 × 1 m. 80 ; Schwartzerden (C 258) : 1 m. 80 × 1 m. 90 ; Heddernheim II (C 253 *b*) : 1 m. 50 × 1 m. 72.

(4) Cf. l'inventaire typologique donné plus bas p. 356. Pour les stèles danubiennes, les mesures paraissent légèrement plus fortes que dans le cas des Cavaliers, en moyenne entre 20 et 30 centimètres de hauteur ; cf. cependant C 143 avec 11 × 14 cm. 7, et C 260 avec 11 × 12 centimètres.

(5) Sur le *spelaeum*, Cumont, I, p. 54 s. ; sur l'abside, p. 64 ; aussi Haas, p. IV.

présente le plus souvent un plan canonique ; la salle offre un axe longitudinal de la porte à la paroi du fond entre deux banquettes latérales. Souvent une niche, ou quelque autre arrangement, est prévue pour l'emplacement du relief principal du Tauroctone, sous l'œil duquel se déroulaient les cérémonies nocturnes. Il existe ainsi une image de culte — et c'est un relief dans la majorité des cas — ici clairement *désignée et par son emplacement et par ses dimensions.* Cependant rien n'empêche d'ériger la même image du Tauroctone à une ou à d'autres places dans un même Mithréum ; on peut citer un certain nombre de cas sûrs de ce fait[1]. Et l'on ne sera pas étonné que le Mithréum qui a permis la découverte d'une véritable nuée de reliefs soit celui de Sarmizegetusa en Dacie (*C 138-180*)) ; ce sont *là* pour l'essentiel de petites stèles du type thrace de vingt à trente centimètres de haut. Deux ou trois pièces sont de dimensions plus importantes (C 139, 156, 168, 173), et à l'une d'entre elles peut revenir le rôle de relief cultuel proprement dit ; les autres devaient remplir la même fonction que les nombreux Cavaliers thraces réunis dans un même sanctuaire. Ce n'est pourtant pas, là encore, le sujet qui permet de distinguer ex-voto et relief de culte. L'ex-voto, s'il convient de l'appeler ainsi, ne comporte pas non plus l'image du donateur. Une exception notable est fournie sur ce point par un des deux reliefs principaux de Doura[2] ; on est frappé de constater là à quel point des distinctions qui peuvent nous paraître évidentes étaient ressenties avec peu de force ou pour le moins médiocrement observées. La niche de culte comprend, en effet, à Doura deux reliefs superposés pratiquement contemporains, et sur l'un le donateur s'est fait représenter

(1) Heddernheim I (C 251 *d* et *g*) ; Heddernheim III (C 253 *b* et *l*) ; le relief de culte est indubitable dans l'un et l'autre cas. Ajouter Dormagen (C 265 *b* et *c*) ; Memphis (C 285 *b* et *c*) ; Strasbourg, Forrer, *Mithrasheiligtum von Strassburg-Königshofen*, pl. XXII-XXIV, pour le grand relief, et pl. XX, I, pour le petit. De Sidon proviennent un relief et un groupe, cf. de Ridder, *Collection de Clercq*, IV, pl. XXI et XXII, n° 46 et 47. Pour Doura, cf. la note suivante.

(2) *Excavations at Dura, Rep. VII-VIII*, pl. XVIII, XXIX-XXX, p. 97-98 et 100 ; les deux reliefs sont déjà en place dans l'état I de 170 après J.-C. ; le donateur du plus grand, Zenobios, s'est fait représenter avec des membres de sa famille, sur l'identité desquels on discute. On trouve à Doura le donateur figurant sur d'autres reliefs cultuels : relief de Zeus Kyrios, *ibid.*, p. 292, et pl. XXXVII ; relief des Gaddé, pl. XXXIII et XXXIV ; relief d'Aphlad, *ibid.*, *Rep. V*, p. 107 et pl. XIII ; Azzanathkona, *ibid.*, p. 170, pl. XIV.

avec des membres de sa famille. Il semble cependant que des usages locaux expliquent ce cas étrange.

4° *Reliefs de Jupiter Dolichénien (fig. 15 et 18).* — Parmi les cultes importants de l'Empire dans lesquels le relief joue un rôle considérable, il reste à signaler celui de Jupiter Dolichénien. Voici la répartition des monuments conservés d'après les différents genres de représentation : trois statues de marbre sûres, treize statuettes de marbre, neuf de bronze (sans compter les restes de quatre bases) et quatorze reliefs[1]. On ne peut, semble-t-il, conclure de cette simple énumération à la prééminence du relief dans ce culte. Sa place apparaîtra cependant comme plus importante si nous prenons en considération les plaquettes métalliques dont nous reparlerons bientôt. C'est plutôt le petit nombre de statues véritables qui constitue un fait remarquable.

Voilà sans doute qui pourrait confirmer la distinction classique entre ronde-bosse et relief ; ne serait-il pas normal, en effet, que les fouilles aient fait venir à la lumière plus d'ex-voto que d'images de culte ? Mais ni la statistique brute, ni une distinction théorique ne peuvent trancher le débat. Il faudrait plutôt être fixé sur la destination véritable des monuments conservés ou, du moins, sur celle d'un certain nombre d'entre eux. On voit la difficulté. Non point

(1) Statues de marbre : Viminacium (K 40 = M 53) ; Carnuntum (K 88 = M 116) et Aventin (K 160 = M 186) ; on peut ajouter la Junon de Chesters-Cilurnum (K 237 = M 276) ; douteux K 110 = M 138. Statuettes de marbre : K 5 = M 4 ; K 46 = M 47 ; K 57 = M 61 ; K 58 = M 62 ; K 75 *b* = M 85 ; K 76 = M 86 ; K 183 = M 226 ; K 185 = M 228 ; K 229 = M 268 ; K 256 = M 296 ; K 165 = M 209 (restes de trois statuettes) ; plus quatre bases : K 11 = M 15 ; K 56 = M 60 ; K 64 = M 71 ; K 265 = M 305. Statuettes de bronze : K 37 = M 40 ; K 77 *f* = M 94 ; K 81 = M 97 ; K 91 = M 118 ; K 100 = M 124 ; K 116 = M 149 ; K 117 = M 150 ; K 257 = M 297 ; K 295 = M 343 ; douteux : K 77 *e* = M 92 et M 330. Les statuettes de marbre oscillent autour de 50 centimètres de hauteur, sauf K 58 = M 62 qui atteint 90 centimètres, tandis que celles de bronze sont nettement plus petites ; maxima relévés : K 116 = M 149 avec 32 centimètres et K 117 = M 150 avec 34 centimètres. Reliefs : K 73 = M 83 ; K 74 = M 84 ; K 86 = M 106 ; K 89 = M 114 ; K 99 = M 123 ; K 112 = M 143 ; K 133 = M 167 ; K 172 = M 183 ; K 173 = M 184 ; K 174 = M 185 ; K 175 = M 206 ; K 178 = M 214 ; K 180 = M 190 ; K 202 = M 242 ; M 35, 77, 87, 126, 348 ; douteux : K 223 = M 262 ; K 244 = 283 ; Junon K 194 = M 222. On notera l'absence de petites pièces analogues à celles des Cavaliers, à une exception près, M 35. Nous considérons comme formant un groupe à part les reliefs de style local découverts en Syrie K 1-5 (M 1-5) ; cf. ci-dessous, p. 130, n. 3.

que les dédicaces nous fassent défaut ; elles sont relativement nombreuses, mais leur témoignage n'est pas concluant. Les formules que l'on lit sur les monuments : *ex voto*, *ex iussu*, *ex imperio*, *e visu*, peuvent s'appliquer aussi bien à ce que nous appelons ex-voto qu'à l'image du culte. Seule la connaissance des circonstances accompagnant la découverte est susceptible de nous renseigner ; mais sur ce point les données sont des plus fragmentaires. En dépit du dégagement de plusieurs lieux de culte, tels ceux de Brigetio, de Carnuntum, de l'Aventin à Rome, il reste difficile de se faire une idée précise d'un sanctuaire dolichénien.

Seules à Brigetio les données paraissent suffisamment sûres pour établir que l'image de culte était formée par un grand relief (K 73 = M 83) (haut de 1 m. 41+0 m. 34 pour le piédestal) gisant au pied du mur de fond de la salle principale et consacré par la formule *V. S. L. L. M.* ; à côté de cette pièce capitale furent dégagées quelques statuettes de bronze ou de marbre (K 75 = M 85 ; K 76 = M 86 ; K 77 *f* = M 94 ; K 81 = M 97) et un autre relief de dimensions plus faibles (K 74 = M 84). Ailleurs les données restent contestables. Ainsi à Carnuntum le témoignage du grand relief (K 89 = M 114 ; haut de 1 m. 55) est annulé par une statue (K 88 = M 116), qui compte parmi les grandes œuvres de ronde-bosse du culte (haut. : 1 m. 59). Le sanctuaire de l'Aventin de Rome a de même livré une série de reliefs (K 172 = M 183 ; K 173 = M 184 ; K 174 = M 185 ; K 175 = M 206 ; K 180 = M 190), mais aussi une grande statue en ronde-bosse (K 160 = M 186, haute de 1 m. 60) ; mais aucune de ces pièces n'était plus à sa place primitive.

Le cas de Brigetio, quoiqu'unique encore, revêt ainsi la plus grande importance ; ce sanctuaire avec son relief principal, ses statuettes et son second relief rappelle l'aspect des lieux de culte mithriaques voisins comme celui de Poetovio. L'image de culte pouvait ainsi être un relief, et parmi les reliefs dolichéniens conservés maint autre peut avoir occupé une place analogue à celle de K 73 = M 83[1]. Ajoutons qu'il convient de poser le problème en des termes plus précis. Le culte avait un centre dans la patrie même du dieu, à

(1) On notera en particulier le cas d'un relief de Virunum à cadre à édicule (K 112 = M 143) (cf. Haas, *Bilderatlas*, IX, fig. 117) et d'un autre de Faimingen (K 133 = M 167) sculpté sur ses deux faces.

Dolichè ; nul doute que l'image de culte du sanctuaire principal n'ait conditionné celle qui se répandit dans le reste de l'Empire. On reviendra plus loin sur cette question (cf. p. 143), et l'on verra que l'on a de bonnes raisons de croire à l'existence d'un relief cultuel en ce lieu.

B. — Plaquettes métalliques

La prépondérance du relief dans l'imagerie des cultes que nous venons d'examiner ressort ainsi d'une simple revue des monuments conservés ; mais cette revue risquerait de donner une image à la fois incomplète et inexacte des conditions religieuses et iconographiques, si elle ne faisait état d'un groupe de monuments d'une technique particulière. Les monuments métalliques sont, en effet, nombreux dans les cultes que nous étudions ; ainsi ils forment des séries autonomes se distinguant par leurs caractères propres dans l'iconographie de Jupiter Dolichénien et de Sabazios, d'un côté, des Cavaliers thrace et danubiens, de l'autre. Ces deux séries s'opposent même, dans une large mesure, par une différence de technique, soit pour les uns, le relief au repoussé ; pour les autres, la fonte. La destination de ces divers monuments n'est dans l'ensemble nullement assurée ; mais leur étude reste indispensable à la connaissance de l'iconographie des cultes cités, et si le terme d'image de culte ne peut être appliqué, du moins dans son acception stricte, avec certitude à aucune des pièces actuellement connues, on ne saurait davantage les considérer en bloc comme de de simples ex-voto. A cette incertitude, aussi grande que dans le cas des reliefs déjà examinés, répond là encore l'identité fondamentale de l'image divine.

La complexité des données ou iconographiques ou cultuelles ressortira de la classification que nous donnons ci-après.

1° *Plaquettes triangulaires dolichéniennes (pl. II).* — Le groupe le plus original est formé par des plaquettes qui ne sont connues que dans le culte de Jupiter Dolichenus. Elles présentent la forme d'un triangle isocèle orné de l'image du dieu, accompagné parfois de la déesse et toujours de figures accessoires et de symboles divers. Les pièces sont de bronze ou d'argent et, à quelques exceptions près, la technique est celle du relief au repoussé complété par la gravure et rehaussé

par la dorure ou l'argenture. On compte à l'heure actuelle une douzaine de pièces ou complètes ou fragmentaires, et certains accessoires retrouvés en divers sites permettent d'augmenter sensiblement ce chiffre ; les plus belles mesurent de cinquante à soixante centimètres de haut[1].

Une grande pièce de Mauer an der Url (K 120 = M 153), parfaitement conservée et possédant encore ses accessoires, est formée d'une seule plaque de bronze ; elle n'est ainsi décorée que sur une seule de ses faces. Une autre pièce, trouvée au même endroit (K 119 = M 152) et aussi bien conservée, est, elle, assemblée à l'aide de plusieurs plaques superposées et adossées les unes aux autres par leurs revers, si bien qu'elle présente deux faces historiées. Les autres monuments se répartissent sur ces deux types[2], sans que d'ailleurs cette différence d'agencement soit le signe d'une différence de destination ; chacune des pièces de Mauer est, en effet, montée sur un support formé par une douille munie de branches latérales[3]. Ces monuments, joints à la découverte de douilles et de supports isolés, en montrant que ces plaquettes devaient être montées sur des hampes, ont suggéré la solution la plus séduisante au problème de leur fonction primitive ; on a reconnu, avec une bonne vraisemblance, sinon avec des arguments décisifs, des enseignes cultuelles[4].

(1) Les pièces les plus grands sont : Mauer (K 120 = M 153) avec 54 cm. 3 et K 119 = M 152 avec 63 centimètres ; Traismauer, K 115 = M 147, avec au moins 60 centimètres ; suit Heddernheim, K 277 = M 322, avec 49 centimètres. Dessin à incision : K 17 = M 346 et K 139 = M 168 ; fonte, K 277 = M 322 et K 278 = M 321.

(2) Monuments à une seule face décorée : K 17 = M 346 ; K 41 = M 50 ; K 120 = M 153 ; K 121 = M 154 ; K 139 = M 168 ; K 277 = M 322 ; K 278 = M 321, et peut-être K 203 = M 244 ; à deux faces décorées : sûrs, K 119 = M 152 ; K 60 = M 65 et 66 ; probables : K 132 = M 166 ; K 115 = M 147 ; K 25 = M 23.

(3) K 119 = M 152 est de plus couronné d'une Victoire debout sur un globe. Des Victoires et des douilles isolées ont été retrouvées en divers endroits ; Victoires : K 137 = M 173 ; K 77*a* = M 88 et K 277 = M 323 ; douilles et supports : K 80 = M 98 ; K 119 = M 152 ; K 292 = M 339 ; Victoires et supports : K 60 = M 67, M 89 ; K 120 = M 153.

(4) Thèse de Jacobi, dans *Jahrbuch* de la Saalburg, VII (1914-1924) 1927, p. 173, qui parle de *hasta pura*, et de F. Lang, *Diss. Pannon.*, II, 11, p. 176-179, sur les *signa* cultuels. La difficulté vient de ce que, si l'usage d'enseignes de ce genre est sûr dans le culte de différentes divinités orientales (cf. p. ex. Hiérapolis, Carrhae, Doura, voir Baur, *Excavations at Dura, Rep.* II, p. 115 s.), elles ne sont pas encore attestées dans les inscriptions pourtant nombreuses du culte

En tout cas, la hampe et son support révèlent des monuments d'une destination plus précise et d'un rôle plus important que ceux qui reviennent à de simples ex-voto : ils apparaissent à la fois comme les attributs et les symboles de la divinité.

Il n'est pas assuré toutefois que cette interprétation s'applique à toutes les pièces connues. Ainsi deux plaquettes de Heddernheim, à une seule face historiée seulement (K 277-278 = M 322 et 321), se distinguent des précédentes par plusieurs traits notables. Ainsi le relief est obtenu par la fonte au lieu d'être travaillé au repoussé (relief moyen de 5-10 millimètres ; maximum de 15 millimètres) ; le revers est renforcé par une arête médiane épaisse de trois centimètres destinée à leur donner une assiette plus solide ; et, de fait, la plus importante des deux (K 277 = M 322) est encore munie à sa base d'un tenon qui permettait de la fixer sur un socle. L'emploi comme *signum* paraît ici peu probable, et l'on peut croire que ces pièces étaient simplement placées dans le sanctuaire du dieu à côté des reliefs, statues et statuettes déjà signalées[1]. On retrouve ainsi l'ambiguïté que nous avons constatée pour les simples reliefs.

2° *Plaquettes en forme de feuille des cultes de Jupiter Dolichénien et d'autres dieux.* — La forme triangulaire n'est pas la seule qu'offrent les plaquettes métalliques du culte dolichénien. Ainsi de Heddernheim sans doute[2] proviennent plusieurs tablettes travaillées au repoussé, mais nettement différentes des précédentes. La pièce la mieux conservée (K 274 = M 315) présente un corps central trapézoïdal du sommet duquel se détachent trois branches se terminant en fleurs de lys, celle du milieu se dressant verticalement,

dolichénien, et aussi de ce que la forme en fer de lance reste insolite (cf. cependant la « bêche » de Marduk). On rapprochera aussi les croix montées sur des hampes et promenées en procession ou érigées dans les églises. — Les discussions anciennes sur la destination de ces monuments (cf. Kan, p. 25 et A. B. Cook, *Zeus*, I, p. 619) se sont trouvées embrouillées par les recherches sur le sens de la forme adoptée (image d'un bétyle, du foudre, de la fleur de lys, etc.) ; la solution de cette seconde question, qui reste à trouver, ne préjuge pas de celle de la première.

(1) Pour d'autres pièces aussi, l'usage comme *signum* reste douteux, ainsi pour K 121 = M 154, qui était fixé sur une plaque de fer, et pour K 139 = M 168, sans doute cloué sur du bois. On rejoint le cas de la plaquette mithriaque de Brigetio, cf. plus loin, p. 44.

(2) Certainement K 274-276 = M 314-316, et probablement K 272-273 = M 312-313.

alors que les deux autres s'infléchissent de chaque côté. Des espèces de nervure marquent l'arête médiane de ces trois branches tandis que le reste de la surface est couvert d'un décor chevronné, décor manifestement destiné à suggérer l'image d'une feuille végétale. Sur le corps central trouve place un édicule à colonnes torses et à fronton triangulaire, dans lequel un Jupiter de type gréco-romain se tient debout; mais la dédicace gravée dans le panneau rectangulaire au-dessous de l'édicule est adressée au dieu de Dolichè. La figure divine se retrouve identique sur les autres pièces, sauf sur une (K 276 = M 316), qui présente le type classique du dieu au taureau.

A ce petit groupe il faut ajouter les pièces tirées de la *favissa* de Mauer an der Url ; outre celles du type triangulaire déjà décrites, on possède un lot de vingt-quatre feuilles d'argent très minces et longues de 17 à 37 centimètres (K 122 = M 155 et suiv.)[1]. Elles ont l'apparence de feuilles allongées décorées de la nervure centrale et du chevronnage décrits et se terminant en fleur de lys unique. La base est occupée le plus souvent par un *tabula ansata* portant la dédicace ; seul K 122 = M 155 présente l'image du dieu au taureau.

Ce type de plaquette n'est pas particulier au culte dolichénien ; on peut aujourd'hui réunir tout un groupe de monuments semblables. Nous nous contenterons de mentionner les plus importants.

1) Plaquettes de *Barkway* (Hertfordshire, Angleterre)[2] en argent repoussé : on retrouve les deux formes du culte dolichénien, soit la feuille à branches multiples et terminées en fleur de lys et ornée de l'édicule avec l'image divine, soit la feuille simple portant l'inscription à l'intérieur d'une *tabula ansata*. Les dédicaces sont faites en l'honneur de Mars et de Vulcain représentés sous les traits des dieux gréco-romains de ce nom ; mais l'épithète de « Teutatès » conférée au premier permet de reconnaître des divinités indigènes britanniques.

(1) Cf. les renseignements complémentaires fournis par Noll, *Jahreshefte*, 38 (1950), *Beibl.*, 125, où sont cités (p. 133) les restes d'autres plaquettes dolichéniennes découvertes en d'autres endroits.

(2) *BM, Silver Plate*, n° 230 s., fig. 67 s., trouvés en 1743 ; sept feuilles d'argent travaillées au repoussé, une simple (n° 230), les autres à branches et à décor compliqué, n° 231-236.

2) Plaquettes de *Stony Stralford* (Angleterre), en argent repoussé[1] : les formes restent les mêmes. Les dédicaces s'adressent à *Junon*, *Vulcain*, *Apollon* et *Mars* ; mais il peut encore s'agir de divinités indigènes.

3) Plaquettes de *Vichy*[2], en argent repoussé. C'est le lot le plus important ; on retrouve les formes connues et le même décor quoiqu'enrichi parfois de détails supplémentaires comme le rinceau de vigne. L'une des pièces porte en effet une dédicace à Jupiter Sabazius, et le dieu debout à l'intérieur de l'édicule offre les traits d'un Jupiter gréco-romain.

4) Plaquettes du *Grand-Saint-Bernard*[3], de forme et de décor analogues et dédiées au Jupiter Poeninus.

A côté de ces groupes, auxquels correspondent des lots plus réduits ou des pièces isolées en de multiples endroits[4], nous nous contenterons de mentionner deux plaquettes isolées, l'une d'un agencement particulier, l'autre appartenant au culte de Mithra.

Du *Kastell Niederbieber*[5] provient une plaquette en argent repoussé. Cette belle pièce se distingue des précédentes par la disparition du contour de la feuille dont subsiste seul le chevronnage ; elle est rectangulaire avec un sommet arrondi en plein cintre. Dans l'édicule principal au bas se tient Mercure ; dans les deux édicules accolés, au sommet, Mars et Fortune.

La plaquette mithriaque, en argent doré (S 59)[6] provient de *Stocksladl*. Très mutilée, elle montre encore le dieu tauroctone à l'intérieur d'un édicule, et sur les bords on distingue les restes du chevronnage des autres feuilles.

Il ne va ainsi pas de soi de tenter l'explication de tout ce

(1) *Ibid.*, n° 237 et fig. 74 s. ; soixante fragments dont une demi-douzaine décorés de figures, trouvés en 1879.

(2) A. B. Cook, *Zeus*, II, p. 285-286, et Roscher, *ML*, *s. v. Sabazios*, 245 ; restes de 80 plaquettes trouvées près d'un puits romain en 1864, actuellement au Musée de Saint-Germain-en-Laye. Feuilles simples : Cook, fig. 181 et 182 ; feuilles à branches et ornées d'un édicule, fig. 183-186.

(3) E. Ferrero, *Bull. Soc. Antiquaires*, 1904, p. 181.

(4) Pour les pièces isolées d'Allemagne, de Suisse, d'Angleterre, cf. Behrens, *Mainzer Zeitschrift*, 1941, p. 18, fig. 17, et Noll, *Jahreshefte* 38 (1950), *Beibl.*, 137.

(5) S. Reinach, *RR*, *b* 83 ; Jaeger, *Jahrbuch*, 1929, p. 284, fig. 16, avec deux trous circulaires pour clous ou rivets.

(6) Drexel, *Kastell Stocksladl*, p. 93, n° 61, fig. 9 ; *Germania*, 1920, p. 46 et p. 54, n. 8 ; *Germania Romana*[2], IV, pl. 35, 2.

groupe par les seuls faits dolichéniens. On rencontre ces plaquettes dans des cultes divers, ou indigènes ou orientaux, et leur aire de diffusion comprend l'ensemble des provinces occidentales de l'Empire : Norique, Rétie, Germanie, Gaule ou Bretagne. A vrai dire, la forme particulière au culte dolichénien est celle de la plaquette triangulaire en fer de lance, ou pointe de flèche, et l'on hésitera à reconnaître dans les autres monuments la « fleur de lys » sacrée du dieu de la Commagène[1]. Nervure et chevronnage suggèrent plutôt, nous l'avons dit, l'image d'une feuille et d'une feuille fortement stylisée ; on a l'impression, en effet, que les auteurs de ces pièces reproduisaient un motif banal dont la signification exacte leur échappait peut-être, mais qui était suffisamment générale pour être reçue dans des cultes divers[2]. L'origine du motif reste ainsi douteuse ; mais on évitera de tirer argument de la découverte de ces pièces en Occident, ou de l'aspect gréco-romain des divinités représentées, même quand il s'agit de Jupiter Dolichénien ou de Sabazios. Au contraire, la place de ces feuilles dans le culte de ces deux dieux, ainsi que dans celui de Mithra, et la forme même adoptée sont susceptibles d'indiquer une origine orientale.

De fait, des feuilles analogues ont été découvertes au moins en un endroit en Orient. C'est du site de l'antique Pessinonte (Bala Hissar) que proviennent trois plaquettes en forme de feuilles[3] arrondies à la base et à deux petites branches au sommet ; l'image divine est placée à la base, soit au milieu d'un cadre circulaire, soit dans le champ simplement. Il n'est pas sûr que ces trois monuments, avec

(1) Ainsi Loeschke, *Bonner Jahrbücher*, 1901, p. 71, et Kan, p. 87, qui rapproche le foudre de forme analogue tenu par le dieu du relief de Brigetio, K 73 = M 83.

(2) Il n'est pas impossible de découvrir dans les représentations de l'Asie antérieure ou de l'Égypte ancienne des formes voisines ; cf. p. ex. Danthine, *Palmier-dattier*, nos 928, 942, 959, 965, 968, 969 ; pour les palmettes dans les mains des rois hittites ou assyriens, no 905 s. ; pour l'arbre sacré, nos 737, 741, 745, 724 et ausi 759-762, 755, 771, 834, 678. On pourrait rejoindre de la sorte une antique tradition orientale ; ce qui est bien le point de vue de Noll (cf. p. 40, n. 1), qui envisage comme modèle premier l'image d'une palme. En tout cas, la feuille est l'élément premier ; *tabula ansata* ou édicule à figure ne sont que des embellissements.

(3) Walters, *BM*, *Silver Plate*, no 227-229 ; dimensions : 28 cm. 5 ; 26 cm. 5 et 26 centimètres ; les pièces semblent avoir fait partie d'un même ensemble. Les divinités représentées restent douteuses : sûr, un buste d'Hélios ; peut-être Séléné à cheval ; et enfin un dieu qui peut être Mithra, ou plutôt Mèn.

lesquels furent découverts d'autres aujourd'hui disparus, aient revêtu la même fonction que les précédents ; mais ils montrent une même technique et trahissent une même inspiration.

Dans leur ensemble, ces pièces apparaissent comme le résultat d'une production en série[1] ; leur nombre et leur découverte en groupes ou en paquets, la rédaction des dédicaces ne permettent guère que de reconnaître des ex-voto, si bien qu'elles restent significatives surtout par leur matière et par leur technique, et aussi par le fait qu'elles représentent un cas particulier dans un groupe plus vaste.

3° *Plaquettes sabaziaques (pl. III)*. — Une des plaquettes de Vichy porte le nom de Jupiter Sabazius, et le symbole du rinceau de vigne figurant sur d'autres de la même série révèle l'adoration du même dieu. A ce culte encore appartiennent d'autres plaquettes métalliques de même technique, mais de formes moins caractéristiques que les précédentes.

Une plaquette de bronze de Copenhague, anciennement connue, montre Sabazius debout dans un édicule à fronton triangulaire[2] ; elle n'offre pas d'indice sur son utilisation première. Plus révélatrices sont des pièces conservées à Berlin ; il s'agit de deux ensembles identiques formés par deux plaquettes chaque fois réunies par une charnière ; sur l'une figure Sabazios ; sur l'autre, Cybèle trônant entre Attis et Hermès[3]. Chr. Blinkenberg, rapprochant habilement certaines représentations figurées appuyées de témoignages littéraires, a proposé de reconnaître les προστηθίδια des textes, petites plaques que les prêtres de certains cultes orientaux, en particulier de celui de Cybèle, portaient sur leur poitrine[4].

(1) Ainsi dans le cas des feuilles simples, la *tabula ansata* restait vide à la fabrication et ne devait être inscrite qu'à la demande et sur les indications de l'acheteur (cf. Kan, p. 87).

(2) S 64 ; S. Reinach, *RR*, *b* 183 ; *Dict. Ant.*, *s. v.*, fig. 5938 ; Cumont, *Symbolisme*, pl. XV, p. 202 ; Blinkenberg, *Arch. Studien*, pl. 2 et p. 66, qui reste toujours fondamental. Dimensions : 23 cm. 2 × 15 cm. 6.

(3) S. Reinach, *RR*, *b* 30 ; *AA*, 1892, p. 111 ; *Bonner Jahrbücher*, 23, pl. 3, p. 52 ; Blinkenberg, *l. l.*, p. 97.

(4) Sur l'utilisation de ces plaquettes, Furtwängler, *AA*, 1892, p. 111, qui pensait que les pièces faisaient partie d'une couronne, et surtout Blinkenberg, *l. l.*, p. 109, sur la *Brustplatte* des Galles. On rapprochera aussi l'*occabos*, sorte de bracelet formé de plaquettes articulées et porté de même par des prêtres ;

Une destination différente toutefois semble revenir à la troisième plaque sabaziaque importante, celle d'Ampurias[1] ; de dimensions assez fortes (31 × 28 centimètres), elle montre le dieu dans l'attitude classique au milieu de scènes plus développées que sur les monuments précédents ; à côté d'elle fut trouvée une seconde pièce de dimensions voisines (31 × 41 centimètres) représentant un Dioscure avec son cheval. Ces deux pièces semblent avoir été clouées sur des plaques de bois, et l'on a proposé de reconnaître les restes d'un coffret.

L'intérêt particulier de ce petit groupe vient de ce qu'il constitue presque à lui seul l'iconographie de Sabazios ; ses rapports avec les plaquettes danubiennes des Cavaliers ou les reliefs danubiens de Mithra le signalent au surplus à l'attention.

4° *La plaquette mithriaque de Brigetio.* — En dehors du relief de Stockstadt cité plus haut, le culte de Mithra n'a livré jusqu'à présent qu'un seul monument métallique important, une plaquette de bronze de dimensions notables (32 cm. 7 × 30 centimètres), découverte en 1943 sur le site de l'antique Brigetio[2]. Elle présente, à quelques détails accessoires près, l'image habituelle du Tauroctone. Des trous ménagés sur les bords semblent indiquer que la plaque était fixée primitivement sur une tablette de bois. A. Radnoti, en publiant ce document intéressant, a rapproché un cippe de marbre du Mithréum III de Poetovio[3]. Ce cippe est orné à son sommet de deux colonnettes encadrant une niche

cf. Hésychius, *s. v. occabos ;* Graillot, *Culte de Cybèle,* p. 228 et 247 ; Calza, *Necropoli nell' isola sacra,* p. 209.

(1) S 101 ; *AA,* 1912, p. 456, fig. 50 ; *RA,* 1932, II, p. 35 (A. Bruhl) ; selon ce dernier, « trouvés dans une niche funéraire à côté d'une urne en plomb contenant les ossements d'un enfant ». Les dimensions semblent trop fortes pour un pectoral articulé du genre de ceux restitués par Blinkenberg.

(2) *Arch. Értesitö,* 1946-48, p. 146, pl. XXII-XXIV (A. Radnoti). Pour d'autres pièces métalliques mithriaques, cf. *C 219 ; G 308 ; CIL, XIII,* 4734 (feuille de Deneuvre avec dédicace au *Deus Invictus*) ; la broche Ashmole, cf. Vermaseren, *Antiq. Journal,* 1948, p. 177 ; et *RA,* 1950, II, p. 145, fig. 12 (A. Roes).

(3) *Jahreshefte,* 1913, *Beibl.,* p. 104 ; *Strena Buliciana,* p. 249 ; Abramić, *Führer durch Poetovio,* p. 187, fig. 129, avec la dédicace : *signum argenteum cum base sua.* Pour l'ancienneté du principe de l'encastrement, cf. déjà la fameuse plaque de bronze du Philadelpheion de Délos : *Mon. Piot,* XVIII, p. 19, pl. VI ; S. Reinach, *RR, b* 321.

rectangulaire dans laquelle on distingue encore les restes de chevilles de fer ; elle abritait le *signum argenteum* dont parle la dédicace et dont on peut restituer l'image sur le modèle de la plaque de Brigetio. Le monument, comme celui de Poetovio, a servi d'ex-voto. Cependant des pièces de ce genre auraient pu trouver, semble-t-il, leur place dans des oratoires privés, bien qu'on ne connaisse encore à l'heure actuelle d'exemple sûr de cet usage de l'image du dieu tauroctone[1].

5° *Plaquettes métalliques des Dieux Cavaliers (fig. 64).* — Les monuments que nous avons passés en revue jusqu'à présent sont tous, à l'exception de quelques pièces dolichéniennes, formés par de minces plaques métalliques ornées de reliefs au repoussé[2]. Cependant tout un lot d'autres monuments relève de la technique de la fonte.

La série la plus importante est celle des plaquettes des Cavaliers danubiens. Un groupe homogène dans l'ensemble est celui des plombs pannoniens (T 76 et suiv.) ; la fréquence de ces monuments dans la grande plaine du Danube s'explique sans doute en bonne partie par la rareté de la pierre dans cette région à laquelle un métal de faible prix et de travail aisé fournissait ainsi une matière de remplacement commode[3]. La date tardive de ces pièces, sur laquelle nous reviendrons encore, montre en tout cas que ce n'est pas le métal qui a fourni le prototype, mais la pierre. Les plaquettes de plomb ne sont pas inconnues en dehors de la Pannonie, qu'il s'agisse d'œuvres de même qualité, comme T 22, 23, 26, 44, 59, ou d'autres plus médiocres, comme T 32, 36 et 46, toutes découvertes en Dacie ou en Mésie. A côté du plomb, on signalera le bronze ou le cuivre, T 29, 30, 110, 112 ; ces monuments, à l'exception de T 110, présentent l'image du Cavalier unique[4]. Il n'y a rien à ajouter pour le reste à ce que

(1) A Rome, on a découvert près de Saint-Martin-aux-Monts un Mithréum privé dans une maison du IVe s. ; l'entrée était flanquée d'un laraire renfermant les statuettes de divinités nombreuses et diverses ; cf. C 15 ; Visconti, *BC*, 1885, p. 27 ; Lanciani-Borsari, *Not. scavi*, 1885, p. 57, 154.

(2) Heddernheim, K 277-278 = M 322-321 ; K 17 = M 346 et K 139 = M 168.

(3) Cette série comporte diverses variétés, cf. ci-dessous, p. 312. Tudor, p. 203, a envisagé la possibilité de raisons religieuses à l'emploi du plomb ; cependant il existe des tablettes en bronze, cuivre et aussi en terre-cuite.

(4) Cf. plus bas sur les deux grandes séries, celle à Cavalier unique et celle à

nous avons dit ci-dessus sur la destination de ces monuments, qu'ils soient en pierre ou en métal.

C'est au groupe du Cavalier unique qu'il convient de rattacher les tablettes découvertes à Razgrad en Bulgarie, qui représentent un Cavalier[1]. L'identification de cette figure n'est pas assurée, bien qu'il nous semble qu'elle doive s'interpréter comme une des formes du Héros thrace. De cette même trouvaille de Razgrad provient tout un lot d'autres plaquettes métalliques du même genre ; sur six d'entre elles apparaît une déesse coiffée du polos, tandis que les autres offrent l'image de plusieurs membres du Panthéon thrace, Artémis, Zeus, Héra, Héraklès et un dieu cuirassé. Il n'est guère besoin de faire remarquer que des plaquettes analogues peuvent se rencontrer ailleurs et dans le culte d'autres divinités ; il en va de même pour les reliefs en pierre et nous n'avons pas la prétention de réunir ici une liste exhaustive, mais seulement des séries assez importantes pour être significatives[2].

Ces monuments métalliques, qui offrent l'apparence d'une parenté étroite, se sont révélés à l'examen comme divers et variés, et les remarques que nous avons faites doivent nous mettre en garde contre des tentatives de simplification abusives.

On ne saurait, le fait sera apparu clairement à la lecture des pages précédentes, découvrir une destination unique à toutes ces plaquettes, parfois même à l'intérieur d'un même culte : enseignes cultuelles, amulettes ou images de culte domestiques, pectoraux sacrés, coffrets, ex-voto, on n'imagine pas de variété plus grande. Il s'est révélé téméraire aussi de rattacher l'origine de ces plaquettes à un culte

Deux Cavaliers, p. 320 Les pièces de terre-cuite T 35 et 54 représentent aussi un seul Cavalier. Aucune de ces pièces ne provient de Pannonie ; ce qui démontre à sa manière l'antériorité du groupe du Cavalier unique.

(1) Kazarow, *AA*, 1922, p. 184, fig. 1 s. ; trois pièces : fig. 1 et 2 = Tudor, p. 22, fig. 2 et 3 ; cf. S 63 ; elles sont de petites dimensions, sauf l'une qui mesure 18 × 20 centimètres. Cf. pour l'identification ci-dessous, p. 90.

(2) Cf. p. ex. S. Reinach, *RR*, *b* 115, bronze de Herkulesfürdö avec couple de divinités celtiques dans une édicule ; *BIAB*, 1946, p. 194, fig. 92 : plaquette de plomb de Sistov avec image de la Fortune ; *ibid.*, 1932, p. 414, fig. 171, Zeus trônant dans édicule, et 172 : Cybèle. Aussi plaquette métallique de l'Éphésienne, Thiersch, *Artemis Ephesia*, n° 55 (assiette de bronze), une autre de Cybèle au Musée de Lyon (provenant de Salonique ?), cf. Graillot, *Culte de Cybèle*, pl. III.

particulier ; rien dans ce que nous savons à l'heure actuelle ne permettrait une conclusion de ce genre.

Nul doute qu'il ne convienne de faire preuve d'une réserve analogue dans l'appréciation des questions de date et de style. Seuls les plombs pannoniens se laissent localiser dans une région nettement circonscrite et sont réservés à un culte particulier ; mais ils nous sont apparus comme les substituts de monuments exécutés en une autre matière. Pour les plaquettes au repoussé il est impossible de se prêter à la revendication de monopoles régionaux comme celui soutenu par A. Radnoti en faveur de la Pannonie[1]. Un lot de reliefs de même technique trouvés sur le Limes danubien et réunis jadis par Drexel sous le nom de *Paraderüstungen* paraissait fournir à l'auteur d'abord cité un appui suffisant à son hypothèse. Mais les plaquettes du Rhin, des Alpes, des Gaules, de Bretagne, d'Espagne aussi, et surtout celles de Bala Hissar-Pessinonte, sont là pour nous convaincre de l'inanité de ce point de vue[2]. L'origine orientale, déjà suggérée par l'usage de ces plaquettes dans certains cultes, confirmée aussi par la forme des feuilles, paraît au contraire devoir être retenue. Tout au plus accordera-t-on aux vues de Drexel le rôle possible d'ateliers locaux travaillant pour l'armée ; ce sont ces ateliers qui auraient assuré dans les provinces occidentales la diffusion d'objets de culte d'inspiration orientale. Ainsi ces plaquettes, outre les renseignements précieux qu'elles fournissent sur l'iconographie des cultes auxquelles elles appartiennent, permettent de soupçonner les routes suivies par certaines influences et de deviner un

(1) *Arch. Értesitö*, 1946-48, p. 151 s. — Pour les « *Bronzereliefs* » du Limes, cf. Münsterberg, *Jahreshefte*, VI, 1903, p. 69, et XI, 1908, p. 229 s. ; pour les « *Paraderüstungen* », cf. Drexel, *Sirena Buliciana*, p. 55 s. On relève deux formes : les *umbones* ornés de bustes de divinités, et les plaques allongées avec un côté incurvé. La destination de ces dernières reste énigmatique (A. Radnoti : volet de triptyque ?). Drexel attribuait ces œuvres à un atelier byzantin. La grande diffusion de ces différentes pièces suggère plutôt des ateliers locaux travaillant sur des modèles identiques. — On n'oubliera pas l'existence, à côté des pièces métalliques, des terre-cuites, cf. T 35 et 54 ; Kazarow, nº 488 s. ; ou le lot de Ferdinand, *BIAB*, 1940-1942, p. 184, fig. 247 s.

(2) On ne connaît pas à l'heure actuelle d'autres lots de plaquettes aussi importants que ceux trouvés en Europe ; mais ce n'est sans doute là qu'un hasard ; cf. pour des plaquettes en or au repoussé de la période impériale, *Mélanges de Beyrouth*, XII (1927), p. 173, pl. XXII, 5 (plaquette de Kerak Nouh) ; F. Altheim, *Helios und Heliodoros von Emesa* (*Albae Vigiliae*, XII), p. 50, fig. 6 (restes de diadèmes).

milieu artistique auquel celui des reliefs en pierre n'était certainement pas étranger. L'identité de l'image divine observée ici et là assure au surplus cette parenté.

C. — Terminologie

On peut se demander si l'existence du relief cultuel, attesté si largement par les monuments que nous venons de passer en revue, a laissé des traces dans le vocabulaire sacré, grec ou latin.

De façon générale, si l'on tient compte du nombre considérable des dédicaces conservées, on remarque que celles désignant le monument auquel elles se rapportent ne représentent qu'une infime minorité ; le nom de la divinité auquel se trouve joint celui de l'auteur de l'offrande suffisait aux exigences. Dans les recueils des monuments dolichéniens on ne relève pas un seul exemple d'inscription désignant nommément une statue ou toute autre image du dieu ; il en va de même pour le Cavalier thrace, alors que les monuments des Cavaliers danubiens restent anépigraphes jusqu'à ce jour. Dans la grande masse des inscriptions mithriaques, on relève quelques exemples seulement de formules plus précises ; le terme qui est la règle est *signum* et, dans sa généralité, il peut désigner n'importe quelle forme d'image divine[1].

Cependant les mêmes inscriptions mithriaques nous fournissent maintenant trois exemples d'un terme plus rare. Ainsi le mot *typus* se lit sur la base du relief colossal de Strasbourg-Kœnigshoffen ; on le retrouve sur un autre relief du Tauroctone conservé au Palais des Musées à Rome ; et enfin sur une plaque de bronze d'Augst en Suisse on lit : *Deo Invicto typum aurochalcinum*[2]. L'histoire de ce mot a déjà été l'objet de plusieurs études[3], et l'on pourrait être

(1) Cf. K 144 = M 197 : *sigilla Castorum marmorea*, et K 146 = M 199 : *simulacrum Apollinis*, tous les deux de l'Aventin. On relève dans Cumont, *inscr.*, n° 24 : *statua ;* n° 156 : *simulacrum ;* n°s 42, 138, 156, 161, 207, 250, 256, 530 : *signum ;* n°s 37 et 134 : simplement *deus*.

(2) — 1) Forrer, *Mithrasheiligtum von Strassburg-Königshofen*, p. 72, n. 1, et E. Will, *RA*, 1950, I, p. 67. — 2) *BC*, 68, p. 167, fig. : *Deo Soli Invicto Mithrae T. Cl. Hermes ob votum dei typum d. d.* — 3) Cumont, *inscr.*, n° 451 ; Staehelin, *Gesch. der Schweiz in röm. Zeit*^{3}, p. 561, n. 4.

(3) Curtius, *Gnomon*, I, 1925, p. 11 ; Lippold, *Jahrbuch*, 1925, p. 206 ; Neugebauer, *ibid.*, 1926, p. 82 ; Blumenthal, *Hermes*, 1928, p. 391. Ce sont

tenté de croire, à l'examen de certains indices, qu'il était susceptible de revêtir une signification plus précise à la date du moins de nos monuments ; ces indices proviennent du culte de Cybèle.

Blinkenberg, dans son étude déjà citée sur les monuments sabaziaques[1], a réuni quelques textes intéressants sur les pectoraux que portaient les prêtres et les Galles de la Grande Mère. Ainsi Polybe nous montre ces derniers ἔχοντες προστηθίδια καὶ τύπους (XXI, 6, 7 et XXI, 37, 5), indication qui nous est confirmée par Denys d'Halicarnasse (II, 19 : τύπους τε περικείμενοι τοῖς στήθεσι). Il est assez probable que la formule double de Polybe ne désigne en réalité qu'un seul et même objet qui, d'après son usage, était dit προστηθίδιον, et d'après son genre τύπος, soit conformément au sens qui revient à ce dernier mot : «des pectoraux ornés de reliefs ».

Mais le terme de *typus* apparaît sur d'autres monuments métroaques. Ainsi une petite base d'Ostie porte la mention : *typum Matris Deum argenti p(ondo) II*, et l'idole principale de la Grande Mère de Pessinonte est dite à l'occasion *typus*, ainsi chez les auteurs qui relatent le sacrilège d'Élagabale[2].

Ces exemples ne facilitent pas l'interprétation du terme. Selon son usage primitif en grec, le mot signifie « image modelée » et se spécialise dans le sens de « relief », sens qu'il garde de façon générale en latin[3]. Mais l'idole pessinontienne n'était point un relief, ni une autre espèce d'image modelée, mais une pierre, sans doute un aérolithe. Deux solutions ont été proposées pour résoudre la difficulté. Ainsi Graillot, utilisant de son mieux un texte obscur d'Arnobe (VII, 49), parle des « aspérités et des stries lui donnant la vague apparence d'un visage ; aussi la désignait-on par le nom générique

les inscriptions d'Épidaure et l'œuvre de Timothéos qui ont donné l'occasion du débat, cf. Ch. Picard, *Manuel*, III, 1, p. 325, n. 3. — A propos des monuments mithriaques, cf. aussi Keune, *Röm.-germ. Korr.-blatt*, 1912, p. 86, n. 4 et Jacobi, *Jahrbuch* de la Saalburg, 1927, p. 176, n. 1.

(1) *Arch. Studien*, p. 109 s. On peut comprendre que les Galles portaient, en plus de leurs pectoraux, des « reliefs » et reconnaître dans ces derniers les « naiskoi » que ces prêtres avaient effectivement l'habitude de promener avec eux.

(2) *CIL*, XIV, 36. Et *Hist. Aug. Heliog.*, 3, 4 : *studens et Matris typum et Vestae ignem et Palladium.... in illud transferre templum*, et 7, 1 : *Matris etiam deum sacra accepit et tauroboliatus est, ut typum eriperet et alia sacra quae penitus habentur condita.*

(3) Cf. p. 48, n. 3.

de « type », comme si elle portait l'empreinte de la figure divine »[1]. De son côté, Wissowa, invoquant un texte de Prudence (*Peristeph.* X, 157), qui décrit l'aérolithe *muliebris oris clausus argento*, pense qu'au moins à date tardive la pierre fut recouverte d'un revêtement métallique en forme de tête[2]. Ne faut-il pas rapprocher aussi et surtout une des variétés de l'image de la Grande Mère, celle où elle apparaît, sous une forme toujours pour le moins très proche du relief, trônant à l'intérieur d'un petit édicule ? Et il est bien certain que ni la pierre noire, quel qu'ait été son cadre, ni le naiskos habituel, ni les pectoraux des Galles, n'étaient suffisamment caractérisés par un terme comme *signum*, fait qui peut expliquer la fréquence relative du mot *typus* appliqué plus généralement aux images de la déesse. La petite base d'Ostie semble bien, en définitive, avoir porté une statuette ; mais comment ne pas remarquer que les dédicaces de deux bases voisines consacrées à Attis ne parlent l'une que de l'*imago* du jeune berger, l'autre de son *signum*[3] ?

Il est donc possible que le terme de *typus* ait eu tendance à se spécialiser à l'intérieur du culte métroaque ; mais on ne saurait arguer d'indices analogues, si faibles soient-ils, dans le cas de nos cultes. Si les auteurs de certains groupes du Tauroctone ont usé du même terme[4], c'est simplement que, par un souci de précision peu fréquent, ils ont éprouvé le besoin de désigner leur œuvre comme *typus*, c'est-à-dire, conformément à l'usage du latin, comme relief. Et les auteurs des stèles thraces ou autres monuments de ce genre, s'ils avaient été plus loquaces, se seraient tout naturellement servi du même vocable.

(1) Graillot, *Culte de Cybèle*, p. 328.

(2) Wissowa, *Religion und Kultus der Römer*, p. 319, n. 5. L'objet était de toute manière petit : Élagabale le plaça dans le laraire du palais impérial.

(3) *CIL*, XIV, 34, 35 et 37. De la discussion de Visconti, *Annali*, 1868, p. 395, il ressort que le *typus* de la Mère devait bien être une statuette à Ostie.

(4) Il n'existait certainement pas d'usage fixe en la matière ; le bronze d'Augst est désigné par le terme de *typus*, celui de Poetovio, probablement très semblable, par *signum*.

3. — PROBLÈMES ET MÉTHODE

Les remarques que nous avons exposées initialement soulignent deux faits en apparence contradictoires : d'une part, la diversité des monuments que nous nous proposons d'étudier, diversité extérieure manifeste dans les formes, les dimensions, la matière; diversité interne résultant de la destination variée des uns et des autres ; d'autre part, l'unité de ce groupe d'œuvres sacrées. Cette unité réside surtout dans le fait que le relief, sous une forme quelconque et à une échelle quelconque, est la forme d'expression principale, sinon toujours unique, à laquelle ont recours les artistes pour la représentation de la divinité. Cette unité est un fait fondamental ; car loin d'opposer les monuments d'un culte à ceux d'un autre, les éléments de diversité signalés sont caractéristiques de l'ensemble du groupe et constatables dans chaque série. Nous avons sans doute relevé des données particulières à chaque culte, mais notre revue aura ainsi montré qu'il n'existait pas de cloison étanche entre les uns et les autres. On rappellera à ce propos que les plaquettes métalliques dont le rôle apparaît comme considérable dans l'iconographie de notre groupe ne sont inconnues d'aucun de nos cultes. L'expérience de F. Saxl, s'attachant à l'étude des problèmes iconographiques et stylistiques posés par le mithriacisme, restera décisive sur ce point ; l'examen des reliefs cultuels de la religion à mystères amène inéluctablement à rapprocher ceux du Héros thrace, des Cavaliers danubiens, de Sabazios, de Jupiter Dolichenus aussi. Il est donc permis de considérer qu'ils forment les uns et les autres un groupe dont l'étude doit être abordée dans son ensemble.

Le problème capital posé par ce groupe des reliefs cultuels est évidemment un problème d'origine : comment naissent, comment se développent ces monuments d'un type nouveau ? Comment comprendre l'apparition et la diffusion du relief cultuel dans une civilisation si largement teintée de traditions helléniques, traditions pour lesquelles la statue de culte est la solution classique ? La première démarche qui s'impose ainsi à nous consistera à étudier à tour de rôle l'image de chacune des divinités qui nous apparaît dans la forme du relief. Si, comme il est probable *a priori*, la conception que l'on

se faisait de la divinité a conditionné d'abord le choix du type de représentation, ce contact premier et direct avec la personne en quelque sorte du dieu nous fournira seul les éléments d'une réponse satisfaisante.

Cette recherche initiale consistera cependant, autant qu'à fixer des points de chronologie, à savoir la date de naissance de l'iconographie de nos cultes ou celle de leur contact avec le monde gréco-romain, à définir le milieu et les conditions dans lesquels ces cultes naissent et se développent. Un problème d'origine en histoire de l'art est, en effet, toujours aussi un problème de l'histoire de la civilisation. Nous nous demanderons certes d'abord si le groupe de nos reliefs cultuels — qui est, tel que nous l'avons délimité, essentiellement représenté par des documents de l'époque impériale — est un phénomène lié à un certain moment de l'histoire du monde antique, qu'il s'agisse précisément de cette période impériale ou d'une période antérieure déjà. Mais dans cette enquête nous ne saurions négliger les facteurs historiques, ethniques, sociaux et religieux qui se croisent et se conjuguent dans les périodes envisagées. Or, et cette remarque éclairera aussitôt la portée véritable du problème, comment oublier que nos cultes ne sont à proprement parler ni grecs, ni romains, mais ou barbares (Cavaliers thrace ou danubiens), ou orientaux (Sabazios, Dolichenus, Mithra) ? L'histoire de l'Empire est, on le sait, dominée par deux courants majeurs et contraires ; d'une part, l'impulsion donnée par la civilisation inégalée et toujours admirée de la Grèce, de l'autre, l'action des traditions locales et surtout celle des influences orientales. Une vue schématique de cette histoire peut se résumer par la formule de l'« orientalisation » progressive de la civilisation gréco-romaine. Il n'est guère besoin de souligner, dans cette perspective, l'intérêt de nos reliefs qui sont les signes tangibles du progrès réalisé aux premiers siècles de notre ère par les conceptions et les croyances de l'Orient. Ce sont des preuves de cette orientalisation que F. Saxl par exemple a cru rencontrer à tout moment dans son étude des monuments mithriaques. Il s'agira donc de reprendre l'examen de ces preuves et de se prononcer dans ce débat entre Orient et Occident.

Mais si la détermination de la date et des conditions de la formation de notre groupe des reliefs cultuels fournit des indices des plus précieux, le problème ne pourra être

résolu que par l'examen des données strictement artistiques ; à côté du motif, c'est son interprétation qui doit être l'objet de notre investigation. La complexité de ces données nous a amené à porter notre effort sur un certain nombre de points précis, de principes de représentation, qui nous ont paru plus particulièrement révélateurs. La voie que nous nous sommes ainsi tracée nous a semblé la plus rationnelle dans l'état actuel de nos connaissances. Aucune des séries de monuments que nous aurons à envisager n'a été, en effet — en dehors de celle de Mithra — l'objet d'une étude particulière réservée aux problèmes de l'histoire de l'art. Il convient ainsi à tout moment, chemin faisant, de résoudre au préalable une série de questions de détail ; ce qui impose de procéder à un examen minutieux et méthodique des monuments conservés et de tenir compte de tous les renseignements qu'ils peuvent fournir en passant successivement de l'image divine à celle des éléments accessoires et — donnée particulière à certaines séries — à celle du cadre.

Soulignons enfin une difficulté inhérente sans doute à toute étude portant sur des monuments sacrés, mais peut-être plus sensible dans notre cas. L'expression dans l'art antique est intimement liée à l'idée ; on ne saurait guère concevoir à cette époque des monuments qui ne prétendent d'abord signifier, qui ne soient d'abord des monuments de la dévotion, ensuite seulement des œuvres d'art. Il est pratiquement impossible d'examiner des monuments comme les nôtres du point de vue de la simple esthétique — de ce point de vue, d'ailleurs, l'appréciation risquerait d'être rapide et définitive —, et si notre désir est certainement de réduire au strict minimum les observations concernant l'aspect religieux de nos monuments, nous ne saurions faire abstraction purement et simplement de cet aspect ; les reliefs mithriaques et leurs semblables sont plus encore l'expression d'une civilisation que celle d'un art. Nous le saurions d'autant moins que les problèmes d'ordre religieux posés par les différentes séries de reliefs cultuels restent souvent des plus obscurs en dépit des efforts que les chercheurs leur ont consacrés de préférence. Au surplus, l'indigence des sources épigraphiques et littéraires a comme conséquence que le monument figuré constitue la donnée capitale pour l'étude de ces cultes ; or, l'on verra que, même dans le cas de Mithra, les renseignements fournis par ces monuments n'ont pas toujours

été complètement exploités. Nous ne saurions ainsi éviter ni de prendre position dans un certain nombre de ces problèmes religieux, ni de préciser d'autres indispensables à la poursuite de notre recherche.

Le chemin que nous suivrons risquera ainsi d'apparaître parfois comme sinueux ; mais on ne l'oubliera pas, c'est de la multiplicité des résultats de détail que peut seule se dégager une vue juste du problème dans son ensemble.

CHAPITRE II

LES DIEUX CAVALIERS

Nous avons noté que la nature de la divinité, ou si l'on veut, l'idée que s'en faisait le fidèle, ne pouvait rester sans influence sur le choix des traits qui furent donnés à son image. Nous pouvons ainsi limiter d'abord notre recherche à l'examen de la personne seule du dieu. Nous disons « limiter », car il convient de rappeler ici une des particularités du relief comme forme de la représentation ; ce dernier permettait la création d'une image plus complexe que celle dont la ronde-bosse revêtait les dieux de l'Olympe gréco-romain. On constate, en effet, sans peine que le *Beiwerk* tient une place considérable dans notre groupe des reliefs cultuels.

C'est une des caractéristiques de ce même groupe qu'on n'y puisse isoler l'image divine de façon radicale, en la séparant, en particulier, de la figure qui apparaît comme son attribut essentiel. Une classification sommaire de nos divinités est précisément fournie — et le fait n'est pas sans signification — par cet attribut. Nous sommes ainsi amenés à examiner d'un côté les « dieux cavaliers », thrace ou danubiens, et de l'autre, les « dieux au taureau », formule sous laquelle on peut réunir Mithra et Jupiter Dolichenus, et qui permet de rattacher aussi Sabazios avec son bélier. C'est la présence de l'animal-attribut, sans lequel les dieux en question ne sont pratiquement jamais représentés, qui marque un premier caractère distinctif de nos reliefs. Nous étudierons donc successivement les deux groupes signalés en nous attachant à montrer ce qui en explique la genèse et la signification.

1. — PRÉHISTOIRE DU CULTE ET DE L'ICONOGRAPHIE DU CAVALIER THRACE

Les reliefs qui, en grand nombre, nous présentent l'image du dieu cavalier des Thraces proviennent pratiquement tous de son pays d'origine ou des régions immédiatement voisines comme la Mésie ou la Macédoine ; bien que rarement datés, il est clair que ces monuments appartiennent tous à l'époque impériale et plus exactement aux IIe et IIIe siècles de notre ère[1]. On ne saurait toutefois conclure que le culte de ce dieu ne s'est développé qu'à ce moment-là, car les représentations figurées des autres dieux thraces nous font également défaut pour les temps antérieurs à l'Empire. La Thrace, comme d'autres provinces barbares — on rappellerait volontiers le cas de la Gaule et de la Germanie — n'a conféré que tardivement figure humaine à ses divinités. Or, pour peu que l'on consente à prendre en considération toute l'information dont nous disposons, on constatera que nous sommes mieux renseignés sur l'histoire du Cavalier que sur celle d'aucun autre dieu thrace dans les temps précédant l'Empire. Aussi bien l'on ne saurait envisager de façon correcte le problème particulier du Cavalier thrace, ni aussi celui, plus large, du « dieu cavalier », sans préciser d'abord ce que nous savons sur les origines lointaines de la série thrace.

Le témoignage le plus ancien du culte et de l'iconographie du Cavalier thrace nous est fourni par une épigramme de Callimaque ; longtemps incomprise, elle a reçu une interprétation lumineuse de la part de P. Roussel en 1921, mais sa

(1) Pour la date, Kazarow, p. 11 : IIe-IVe s. ; pour Thasos, H. Seyrig, *BCH*, 1927, p. 200, n. 2 (pas antérieure à notre ère) ; pour Philippes, Collart, *Philippes*, p. 391 (deux premiers siècles de l'Empire). Signalons un indice fourni par le sanctuaire de Batkun, un autel dédié à Trajan, cf. Zontscheff, *Jahreshefte*, 1940, *Beibl.*, p. 86, n° 3. La grande masse des monuments date sans nul doute des IIe et IIIe s. Parmi les gentilices des dédicants, ceux de *Flavius* et d'*Aurelius* sont de loin les plus fréquents ; viennent ensuite les *Aelii*. Pour les militaires, on compte cinq membres de la *Ia Italica*, depuis 69 en Mésie ; un de la *VIIa Claudia*, depuis 56-57 en Mésie Supre ; un de la *XIa Claudia*, depuis 106 en Mésie Infre ; un de la *VIIIa Augusta*, en Mésie entre 45 et 69, mais il s'appelle *Aurelius ; un de la coh. II Lucensium*, en Mésie depuis le début du IIe s., plus tard en Thrace. C'est en fait l'essor général de la Thrace à partir du IIe s., plutôt qu'une renaissance religieuse, qui explique l'apparition et la diffusion de nos reliefs.

portée pour l'histoire des religions n'a pas été suffisamment mise en lumière encore. Voici d'abord le texte de ce petit poème, tel que l'a traduit P. Roussel :

« *Héros garnisaire chez Aiétion d'Amphipolis, je suis installé tout petit, dans un petit vestibule, avec mon serpent dans un coin, et pour toute arme, une épée. Aiétion a eu des querelles avec un cavalier ; aussi, en me logeant, il m'a mis moi-même à pied* »[1].

On ne doutera pas de la signification religieuse du petit tableau qui ornait l'entrée de l'Amphipolitain. L'image était assez curieuse pour exciter la verve d'un Callimaque, dont la description minutieuse permet une identification certaine. Voici, en effet, un personnage évoqué sous le vocable de Ἥρως ; auprès de lui figure un serpent dans un coin ; son apparence ordinaire était celle d'un cavalier, puisque le poète plaisante en le voyant si piteusement à pied ; son hôte Aiétion est originaire d'Amphipolis, cité des confins de la Macédoine et de la Thrace, d'où il partit sans doute chercher fortune dans la vallée du Nil, non sans se faire accompagner par son génie protecteur. Mais un dieu cavalier appelé Ἥρως, flanqué d'un serpent et originaire de Thrace, c'est la description même du Cavalier thrace, tel qu'il nous apparaît à travers une infinité de monuments encore conservés.

Il y a mieux ; le sol fertile de l'Égypte nous a livré l'image d'une divinité dont les traits répondent exactement à ceux de la description du poète. Voici d'abord deux tableautins sur bois trouvés l'un et l'autre dans le Fayoum[2] et représentant une divinité cuirassée, armée d'une lance, tenant un rouleau à la main, et à pied. Sur l'une des pièces, un palmier autour duquel s'enroule un serpent se dresse à gauche, offrant une image intermédiaire entre celle qui ornait le vestibule d'Aiétion et celle que nous voyons sur un grand nombre de reliefs thraces ; sur l'autre pièce, le guerrier est accompagné

(1) Callimaque, éd. Belles-Lettres (Cahen), n° 24 ; *Anth. Pal.*, IX, 336 ; P. Roussel, *REG*, 1921, p. 266 ; sur le caractère égyptien des allusions, cf. *ibid.*, p. 268-269. On imaginera le Héros d'Aiétion sous la forme d'un des tableautins du Fayoum signalés ci-après ; le serpent dans le coin révèle une peinture, ou à la rigueur un relief.

(2) Cumont, *Mélanges Dussaud*, I, p. 1 s., pl. I et II ; le tableau au palmier reste inédit, cf. p. 5, On trouvera dans cette étude l'essentiel de la bibliographie concernant ce sujet.

d'un personnage vêtu à l'orientale et brandissant une bipenne. Cette figure d'un dieu, ou syrien ou anatolien, établit le lien avec d'autres représentations. Un Ἥρων avait reçu asile chez le dieu égyptien Pnéféros-Souchos dans un sanctuaire établi sous Ptolémée VII-Évergète II à Théadelphie du Fayoum ; il apparaît une fois à cheval à côté de l'arbre au serpent et en compagnie encore du dieu à la bipenne ; une fois à pied, mais toujours avec son serpent (S 62)[1]. L'on croira ainsi volontiers, avec F. Cumont, que les deux tableautins sur bois proviennent d'une fouille clandestine de ce même sanctuaire de Théadelphie ; en tout cas, ils nous montrent le même dieu. Et nous possédons aujourd'hui tout un groupe de monuments divers, une plaquette de plomb, des reliefs et des fresques qui représentent la même divinité, dont le culte était apparemment assez répandu parmi la population mélangée du Fayoum[2]. Les peintures de Théadelphie, qui montrent un personnage à la tête nimbée et radiée, ne sauraient être antérieures au IIe siècle de notre ère ; mais un relief de même provenance portant la dédicace du propylée à Héron, dédicace datée de 67 avant J.-C., montre le dieu à cheval, déjà dans l'attitude des fresques, se retournant à demi pour donner à boire au serpent, et dépourvu de tout attribut solaire[3]. Il y a ainsi tout lieu de croire que l'image de cette divinité n'a guère varié depuis la fondation du sanctuaire, vers la fin du IIe siècle avant J.-C. Pour en finir avec les documents égyptiens, il convient de citer une petite base carrée du Sérapieion *C* de Délos portant la dédicace Ὀνησαγόρας Ἥρωι ; n'est-on pas contraint de reconnaître dans ce personnage, qui se plaît à Délos dans la compagnie d'Isis, Sérapis et Anubis, celui-là même qui, à Théadelphie, s'était

(1) Lefèbvre, *Annales serv. ant. Égypte*, XX, 1920, p. 237, et Daressy, *ibid.*, XXI, 1921, p. 163 ; Breccia, *Mon. Égypte gréco-rom.*, I, p. 111, pl. LVII-IX ; Cumont, *l. l.*, pl. III, 1.

(2) Cf. la liste donnée par Lefèbvre dans l'étude citée dans la note précédente ; on ajoutera les monuments publiés par Cumont et aussi *Annales serv. ant. Égypte*, XL, 1942, p. 923 (panneaux de Medinet Qouta), et Boak-Peterson, *Karanis*, 1924-28, p. 34 (fresques). Les fresques de Magdola (Jouguet-Lefèbvre, *CRAI*, 1902, p. 353) restent toujours inédites.

(3) Même attitude sur le relief d'époque ptolémaïque, cf. Lefèbvre, *Annales serv. ant. Égypte*, 1920, p. 240, pl. II, et sur la plaquette de plomb (ptolémaïque ou romaine).

associé avec Pnéféros-Souchos[1] ? La forme de la base indique que le dieu était de nouveau à pied.

L'épigramme de Callimaque établit un lien solide entre tous ces documents et surtout ne permet pas de doute sur l'origine première du personnage : c'est bien le dieu cavalier thrace. Il est dit tantôt Ἥρως, et tantôt Ἥρων : mais la même dualité d'appellation se retrouve à l'époque impériale dans sa patrie[2] ; son image n'est pas exactement celle de nos reliefs, mais on aurait tort de croire que ceux-ci ne présentent qu'un seul type unique et sans variantes[3]. Sans doute nous ne possédons pas encore d'image du dieu à pied en Thrace même ; mais ce fait prouve seulement qu'au moment où le Héros quitta sa patrie, son iconographie n'était pas encore fixée ; ce qu'elle ne sera que quelques centaines d'années plus tard. Si le dieu a conclu des alliances avec d'autres divinités en Égypte, ce ne saurait être une preuve de son ancienneté dans la vallée du Nil ; il ne répugnera pas, dans sa patrie même, à des unions diverses, et une inscription de Thasos du IIe siècle de notre ère le montre en compagnie d'une forme de Cybèle (Gallia) et de la Déesse Syrienne[4]. Emmené sans doute par des mercenaires thraces en quête d'aventure et de fortune, il participa à leurs efforts pour se créer une nouvelle patrie[5].

(1) P. Roussel, *Cultes égyptiens de Délos*, p. 104, n° 35 ; haut. : 8 cm. 7 ; et 29 cm. 5 × 23 cm. 2 pour le reste ; une petite cuvette carrée peu profonde est préparée pour l'insertion de la figure.

(2) Sur les formes du nom, cf. Kazarow, Pauly-Wissowa, *RE, Suppl.* III, *s. v. Heros*, 1140. La forme *Heroni* est la plus fréquente en latin ; mais on trouve aussi *Heroi* ou *Heroti*, de même qu'en grec Ἥρως et Ἥρων ; pour cette dernière forme, cf. L. Robert, *RA*, 1933, II, p. 123 et 147, et E. Will, *BCH*, 1940-41, p. 204. Sur la valeur de ces transcriptions, cf. plus bas, p. 80.

(3) Cumont, *Mélanges Dussaud*, I, p. 6, pour l'attitude du Héros sur les monuments égyptiens, et sur l'origine de ce mouvement, Rodenwaldt, *JHS*, 1933, p. 208.

(4) *BCH*, 1940-41, p. 201.

(5) C'est l'autorité de Perdrizet qui empêche sans doute encore qu'on reconnaisse l'identité du Héron égyptien avec le dieu thrace ; pour ce savant, Héron serait une autre forme de Horus (*Cultes et mythes du Pangée*, p. 20, n. 3, et *Negotium perambulans*, p. 7-11) ; *contra* Lefèbvre, Breccia, Cumont aux endroits déjà cités, et aussi Capovilla, *Riv. filol. class.*, 1923, p. 424 et 445 ; Kazarow reste prudent. L'origine étrangère du dieu est marquée en Égypte par son aspect de cavalier. Ajoutons que l'arbre au serpent nous ramène dans le cycle des reliefs funéraires grecs, comme dans le cas des reliefs thraces ; la coïncidence est révélatrice.

On se trouve ainsi sur un terrain assez solide pour déceler ses premières représentations dans son pays d'origine même. Considérons d'abord une de ses fonctions, le rôle auquel le destine Aiétion : placé, « bien que petit, dans un petit vestibule », il est là avec son épée pour protéger la demeure à l'entrée de laquelle il monte la faction : c'est un héros « propylaios ». Or cette épithète est attestée un certain nombre de fois par des reliefs de l'époque impériale ; on connaît maintenant cinq monuments dédiés au Héros Propylaios dont trois se trouvent encore dans sa patrie :

1) Relief de Batadžik-Burgas ;
2) Relief de Kalonajovo, dédié par Μουκάκενθος Πόρεος ;
3) Relief de Sliven, dédié par Σάνκτος, fils d'Agathoclès ;
4) Relief du Louvre, dédié par Cl. Stéphanos (de Mésembria ?) ;
5) Relief de la collection Chandon de Briailles, daté de 149, consacré par Claudianus et œuvre du sculpteur Capiton et du peintre Januarius[1].

On voit par la dédicace du dernier exemple qu'au bout de quelque cinq cents années le Héros remplissait les mêmes fonctions aux portes de Claudianus que dans le vestibule d'Aiétion. Mais ces fonctions, le dieu ne les exerçait pas seulement au profit des particuliers. Des monnaies de Bizyè, la vieille capitale des rois Odryses, derniers représentants de l'indépendance nationale, montrent les remparts de la ville : une porte massive flanquée de deux tours ; or, détail des plus précieux, la porte est encadrée par deux reliefs : à gauche, on reconnaît sans nul doute possible le Héros cavalier dans l'attitude devenue traditionnelle à l'époque impériale et, à droite, les trois Nymphes, autre sujet typiquement thrace[2].

(1) — 1) Kz 36, n° 90. — 2) Kz 243, n° 451. — 3) Kz 524, n° 1116. — 4) Seure, *REA*, 1912, p. 382 et Weinreich, *AM*, 1913, p. 63, fig. 1. — 5) Kaibel, *Epigrammata graeca*, n° 841 ; Dumont-Homolle, *Mélanges d'archéologie*, p. 411, n° 110 *b* ; P. Roussel, *REG*. 1921, p. 271. Mesures : 17 × 30 centimètres. — Remarques d'ensemble dans Weinreich. (Pl. I).

(2) Löbecke, *Zeitschr. Numism.*, XXI, pl. VIII, 5 et 7, et J. Liegle, *Antike*, 1936, p. 218, fig. 18 et p. 227, fig. 34. Pour le culte des Nymphes en Thrace, Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Thrake*, 509 ; ce culte est ancien en Thrace et les monnaies retrouvées dans les sources, qui étaient consacrées à ces divinités, permettent de remonter au IVe siècle au moins. Pour leur représentation sur les monnaies, cf. Pick, *Jahrbuch*, 1898, p. 149. Pour leur rôle dans les passages, on rapprochera aussi les reliefs du Prytanée de Thasos et celui, œuvre du

On alléguera que ces monnaies sont tardives (elles datent du règne de Philippe l'Arabe) et ne viennent qu'ajouter leur témoignage à celui des reliefs romains ; mais, même si la porte représentée est romaine — comme il est probable — ce n'est pas l'époque de Philippe l'Arabe qui inventa le principe des figures divines placées en protectrices aux portes des villes, ni l'image du Cavalier. La pratique de rites à l'entrée des maisons ou des cités est sans doute un fait très général ; mais le cas de reliefs encastrés dans un passage reste encore exceptionnel, du moins en territoire grec. L'exemple toujours cité est celui de Thasos, où les différentes portes de la ville avaient reçu un décor de ce genre ; le rapprochement de monuments asiatiques comme celui de Trysa permet de rattacher le principe à d'antiques traditions anatoliennes et orientales. A côté de Thasos on peut citer Alyzia d'Acarnanie et Akanthos de Macédoine et maintenant Bizyè, qui pourrait révéler l'existence de traditions locales sur les rives septentrionales de l'Égée[1].

Des monuments de Salonique, par malheur insuffisamment connus semblent apporter à cet égard une preuve décisive et un témoignage qui n'est pas indifférent pour l'histoire du Cavalier. Les voyageurs des siècles passés ont vu et décrit là un agencement fort analogue à celui de Bizyè. A la Porte d'Or, aujourd'hui démolie[2], on voyait deux reliefs représentant

sculpteur Socratès, qui se dressait à l'entrée des Propylées d'Athènes. Sur Bizyè-Vize, cf. *Belleten*, 1940, p. 89 s., et *AA*, 1941, 152.

(1) Picard, *Manuel*, II, 1, p. 87 ; *BCH*, 1920, p. 60 ; cf. Mendel, *BCH*, 1900, p. 567, n. 5. Relief d'Akanthos au Louvre, *Catalogue sommaire*, n° 857 ; Brunn-Bruckmann, 231 ; J. Desneux, *Tétradrachmes d'Akanthos*, p. 18, pl. IV. L'attribution et la date de ce relief sont discutées, cf. G. Richter, *Animals in Greek art*, p. 7 (entre 460 et 450) ; de même Lechat, *Catalogue des moulages de Lyon*, n° 107 (première moitié du ve s.). Pour Alyzia, Heuzey, *Le mont Olympe et l'Acarnanie*, p. 413, pl. 81. Pour Trysa, p. ex. Picard, *Manuel*, II, 2, p. 874. — Rappelons qu'en Égypte un des reliefs de Théadelphie comporte la dédicace d'un propylon (67 avant J.-C.), qu'un linteau de l'époque de Ptolémée VII mentionne un propylon et un péribole, que les fresques de Magdola ornaient un autre propylée. Cf. enfin une inscription de Pautalia (Seure, *REA*, 1912, p. 390), qui peut se rapporter à une figure analogue ornant une porte.

(2) Sur cette porte, dite aussi « Porte du Vardar » et qui aurait enjambé la *Via Egnatia*, cf. Heuzey-Daumet, *Mission en Macédoine*, I, p. 272 ; II, pl. 22 *bis* ; sur la *Via*, Makaronas, *Studies... Robinson*, I, p. 380. Sur les Dioscures-Cabires à Salonique, cf. Ch. Edson, *HTR*, 1948, p. 196 et 203. La date du IIe s. est proposée par Edson ; *contra*, L. Robert, *Bull. épigr.*, 1950, p. 171

« deux cavaliers à la tête découverte et barbue », à pied, un bâton ou une lance à la main, debout devant leur cheval que tenait un petit serviteur. Il s'agit sans nul doute d'une image des Dioscures, peut-être sous la forme locale des Dioscures-Cabires ; mais ces sculptures attribuées au IIe siècle (elles ont disparu) forment le pendant évident de ceux de

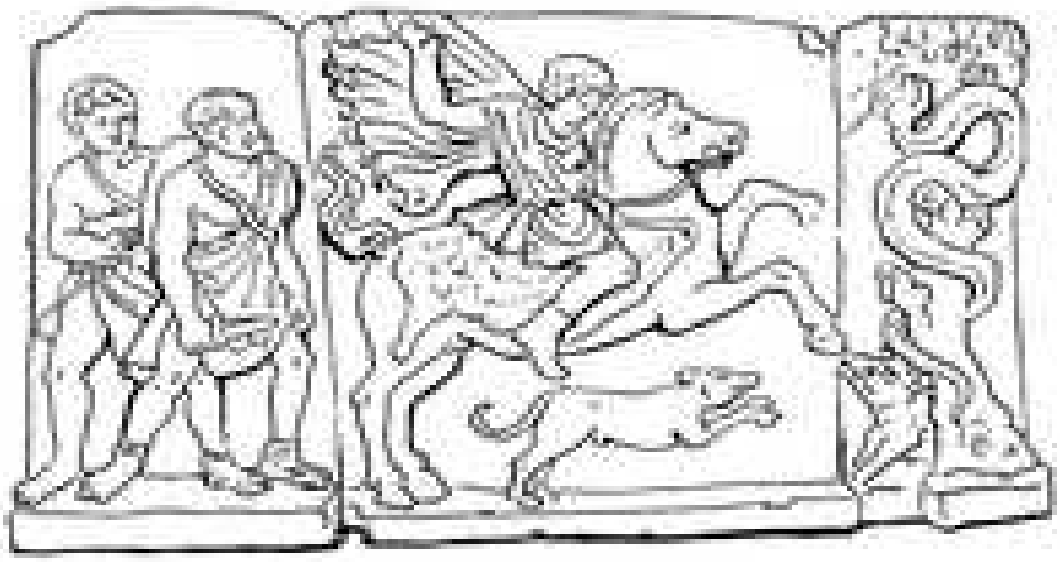


Fig. 1. — Cavalier chasseur, relief de Salonique (Istanbul).

la cité thrace. Il est très regrettable, dans ce contexte, qu'on ne puisse être mieux renseigné sur un autre document de Salonique, celui que G. Mendel a appelé « le plus grand monument connu du Cavalier thrace » (S 110) (fig. 1)[1]. Le relief est sculpté sur trois plaques qui se raccordent, mais ne présentent pas de cadre (haut. : 1 m. 80 ; larg. : 3 m. 05) : on voit un cavalier lancé au galop vers la droite et forçant un sanglier qui fait face sous un arbre autour duquel s'enroule un serpent ; deux acolytes suivent à pied. Les rapports sur la découverte de ce monument sont fâcheusement confus et contradictoires (porte ou portique de Constantin, remparts), et G. Mendel, tout en réservant la possibilité d'un sanctuaire du Héros Propylaios, penche plutôt pour un monument

(pas postérieur à 50 de notre ère). La porte comprenait une dédicace en grec (*CIG*, 1967) et une autre en latin, dont il ne restait au temps d'Heuzey que trois lettres.

(1) Mendel, *Catalogue de Constantinople*, II, n° 492 ; S. Reinach, *RR*, *a* 387.

funéraire ; auquel cas, d'ailleurs, il n'y aurait plus lieu de parler d'un monument du Héros cavalier, mais simplement d'une représentation du défunt, héroïsé ou non. L'excellente conservation de cet ensemble, l'absence de mentions antérieures à 1874, montrent qu'il n'était pas visible avant cette date et sans doute enterré ; retenons que ses dimensions ainsi que le lieu de la découverte, si imprécis soit-il, n'excluent pas un arrangement analogue à celui de la Porte d'Or. Le relief, difficile à dater, serait des environs de notre ère. Si l'attribution de ce monument à une entrée pouvait se vérifier, l'on posséderait un lien des plus précieux entre la grande masse des reliefs de l'époque impériale et les antécédents hellénistiques déjà cités.

En tout cas, il reste des plus vraisemblables que les portes des cités thraces pouvaient, comme celles de Bizyè, s'orner de la figure du dieu cavalier. Pour la capitale des Odryses le culte du dieu est bien attesté par des documents plus anciens et qui nous permettront encore de rejoindre l'époque hellénistique. Sur des monnaies de l'époque d'Hadrien, une scène de banquet unit, selon un type connu, un homme étendu et une femme assise, accompagnés d'un échanson ; à côté du lit figure un avant-train de cheval. Avec le règne de Géta, la scène s'enrichit d'un arbre, d'une cuirasse et d'un bouclier ; enfin, avec Philippe l'Arabe, apparaît au surplus un bâton autour duquel s'enroule un serpent. Ce dernier attribut a suggéré l'identification des deux personnages avec Asclépios et Hygie ; mais Pick[1] semble avoir eu raison de croire plutôt à une addition tardive et de reconnaître une théoxénie du dieu cavalier. Ainsi le culte du Héros paraît bien implanté à Bizyè, et il serait certes léger de croire en ce lieu, ancien centre thrace, à un culte qui ne se serait développé qu'à l'époque impériale.

Or le témoignage des monnaies de Bizyè est corroboré et précisé par celui de quelques autres cités thraces, témoignage qui établit le lien avec la période hellénistique. Sur des pièces de bronze d'Odessos, qui doivent se placer vers 200 avant J.-C., figure un cavalier barbu tenant une corne d'abondance ; nul doute qu'il ne s'agisse d'un dieu et que ses rapports avec la divinité principale de la ville, le θεὸς

(1) Pick, *Jahrbuch*, 1898, p. 145, pl. X, 11, 12 et 10.

μέγας Δερζελας ne soient des plus étroits[1] ; comme ce grand dieu, le Cavalier est invoqué une fois dans l'arrière-pays sous le nom de Θεὸς ἐπήκοος Δερζις ; comme pour ce dernier, les dédicaces du Fayoum sont adressées Ἥρωι θεῶι μεγάλωι ; et en Thrace, l'épithète de μέγιστος lui est conférée ; comme lui enfin, il porte la corne d'abondance[2]. Mais peu importe l'aspect particulier de ces rapports : le personnage des monnaies est indubitablement le dieu cavalier thrace. Le même dieu porteur de la corne d'abondance apparaît sous l'Empire sur le monnayage d'autres cités importantes de la Mer Noire, ainsi à Tomi et à Istros[3]. Au contraire, le cavalier dépourvu d'attributs, connu à la même époque par des pièces d'Odessos et de Kallatis, n'est pas d'une identification certaine[4].

Le cas de Bizyè, d'une part, d'Odessos et de ses voisines,

(1) Pick, *ibid.*, p. 161, pl. X, 21 ; *Münzen Nordgriech.*, I, 2, n° 2200 s. et pl. IV, 13. Sur le grand dieu d'Odessos, Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Megas*, 226, n° 7 (Kazarow). Ce dernier rejoint le point de vue de Pick en admettant une « *Verschmelzung* » provisoire du Cavalier thrace avec le dieu « hellénique ». B. Hemberg, *Kabiren*, p. 221 s., laisse l'autonomie à ces différents dieux, mais croit à une influence du culte de Samothrace. — Le culte du Héros est attesté à Odessos, pour l'époque impériale, par une série de reliefs du type courant, Kz, n° 974-996, dont un certain nombre de reliefs funéraires ; les n°s 974 et 975 sont dédiés au Héros Manimazos. On notera que, comme à Bizyè le Cavalier, à Odessos le grand dieu est représenté au banquet, cf. Pick, *l. l.*, p. 157 et *Münzen*, I, 2, 2177 s., pl. IV, 4-6, 10-13, monnaies dont les plus anciennes sont de l'époque de Lysimaque, sinon du IVe s., et dont le type se maintint jusqu'à l'époque impériale. (Cf. aussi G. Tončeva, *BIAB*, 1952, p. 83).

(2) Δέρζις, Kz 99, n° 666, fragment de statuette de Mutaflar ; cf. Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Megas*, 227. — Μέγιστος, Kz 446, n° 916 ; θεῶ ἐπηκόω μεγίστω Αὐλαρχηνῶι (cf. aussi Collart, *Philippes*, p. 426 : *deus magnus Rincaleus*). Corne d'abondance, Kz 265, n° 518 ; on rapprochera le cavalier au rhyton de Razgrad, cf. ci-dessous, p. 90 et n. 3. Dans ces cas, comme à Tomi et à Istros, le Cavalier est barbu ; ce qui n'est pas sans exemple, cf. Kazarow, p. 9. En Égypte, Héron peut porter un collier de barbe ; à Razgrad, le cavalier est soit barbu, soit imberbe. Ce détail est sans grande signification.

(3) Tomi : Pick, *Jahrbuch*, 1898, p. 163, pl. X, 23 ; *Münzen Nordgriech.*, I, 2, 2659, pl. VI, 28. Istros ; *ibid.*, p. 164, n° 485 et 490, et pl. X, 24 et 25, et *Münzen*, I, 1, n°s 485, 490 et 492-4, 503, 504, 509, 516, 524 ; pl. III, 8.

(4) Cavalier barbu au galop brandissant un épieu à Odessos, IIe et Ier s. avant J.-C., cf. Pick, *l. l.*, p. 162 et *Münzen*, I, 2, 2210-2212, pl. IV, 15 et 2230-2231 et 2248-2249, pl. IV, 24 ; cf. Kallatis, *ibid.*, I, 1, 319 et 326. Il peut s'agir du dieu cavalier, bien que rien ne l'indique de façon certaine, et les cavaliers qui figurent sur les monnaies des rois thraces (cf. Kazarow, p. 11, *BMC Thrace*, pp. 201 et 203) conseillent la prudence, comme le cheval ou le cavalier sur les monnaies macédoniennes et thessaliennes ; cf. aussi O. Walter, *Jahreshefte*, 1940, p. 7-9.

de l'autre, est particulièrement révélateur. Sans compter qu'Odessos nous permet de vérifier pour la Thrace hellénistique ce que nous avaient révélé les documents égyptiens, nous voyons nettement que le Cavalier est un des grands dieux de son pays installé dans les cités thraces et qui a forcé la porte des villes grecques. Sans doute — et les différences de représentation entre monnaies et reliefs expliquent bien des réticences — nous n'ignorons pas que ces conclusions nettes et affirmatives heurtent une prudence traditionnelle se refusant à lier documents hellénistiques et documents romains[1]. Mais sans oublier que les dieux restent constants pendant des périodes plus longues que celle que nous envisageons, rappelons-nous que le *Propylaios* d'Aiétion ne paraît guère différent de celui de Claudianus, que le Héros égyptien préfigure manifestement celui des reliefs thraces. Il faut éviter ainsi de se laisser égarer par la masse des documents romains qu'on opposerait à l'absence ou encore à la divergence des témoignages hellénistiques. Ce n'est pas en Thrace seulement que nous nous trouvons en présence d'une telle disproportion dans la répartition chronologique des monuments ; c'est un phénomène beaucoup plus général et touchant principalement des régions dont l'hellénisation ne fut que lente et tardive. L'évolution sociale et économique de la Thrace dans le cadre de l'Empire fournit une explication suffisante à la création de la masse des reliefs romains ; mais c'est cette masse seulement qui constitue un phénomène impérial, et non l'image même du dieu.

Les documents que nous avons réunis, connus pour la plupart depuis longtemps, mais significatifs seulement par leur rapprochement, ne permettent guère de doutes sur les antécédents du dieu cavalier. C'est dès l'époque hellénistique que son image reçoit sa forme et a tendance à se fixer ; c'est

(1) Pour mettre les monuments d'accord avec les rares textes sur la religion thrace, on a posé le problème des « précurseurs » du Cavalier ; d'où l'identification proposée depuis Tomaschek avec Arès, *cf.* Kazarow, *Klio*, 1912, p. 359, et Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Thrake*, 522 (accepté par Pick et Lefèbvre). Plus consistant peut-être est le rapprochement avec Rhésos (Perdrizet, *Cultes et mythes du Pangée*, p. 20 ; Kazarow, *l. l.*, 487 ; D. Levi, *Antioch mosaic pavements*, I, p. 344). Ces tentatives restent assez vaines ; il faut retenir surtout que le Cavalier représente une divinité bien définie du panthéon thrace ; pour d'autres assimilations, cf. ci-dessous, p. 117 ; aussi B. Hemberg, *Kabiren*, p. 223, pour les relations avec les Dioscures-Cabires samothraciens à Odessos.

au moment de la première vague de la civilisation grecque que le problème de l'assimilation des divinités thraces à celles de la Grèce se pose et avec elle celui de leur représentation. Examinons donc ce problème de la formation de l'iconographie.

2. — LE MODÈLE

A. — Le modèle hellénique

A première vue, la série déjà longue des reliefs du Cavalier thrace — pour le territoire de l'actuelle Bulgarie seulement, Kazarow a relevé 1.100 pièces — présente une grande uniformité, et l'on pourrait être tenté de croire à l'existence d'un prototype unique. Les variantes ne manquent pas cependant, dont certaines suffisamment importantes pour permettre d'établir des groupes. Voici la classification adoptée par Kazarow :

1) Type *A :* le cavalier au pas ou au repos, seul ou accompagné de figures accessoires.
2) Type *B :* le cavalier à la chasse sur un cheval au galop.
3) Type *C :* le cavalier au retour de la chasse (le cheval au galop de même)[1].

Pour les types *A* et *B*, l'auteur cité a cherché les modèles possibles ; pour *C*, il ne fournit pas d'indication. Il faut reconnaître que, dans ce dernier cas, l'attitude du cheval pour le moins n'est pas différente de celle du type *B :* c'est le galop de part et d'autre. Quant au cavalier, il arrive qu'il élève le butin de la chasse comme un trophée en un mouvement rappelant encore le type *B ;* ailleurs cependant le Héros tient la proie l'offrant en pâture à la meute.

Le type *A* est le plus simple : le Cavalier, toujours tourné vers la *droite*, *est ou bien seul*, *ou bien en présence* de personnes ou d'objets accessoires. D'ordinaire, le tableau est limité à droite par un arbre autour duquel s'enroule un serpent, ou par un autel, ou encore par ces deux éléments à la fois. Parfois le Cavalier est accueilli par une femme qui lève la main dans un geste de salut ou de bénédiction, à moins

(1) Kazarow, p. 5 s.

qu'elle ne tende une coupe ; dans certains cas il est suivi de son écuyer qui s'accroche à la queue de sa monture[1].

Le type *B* offre en réalité un sujet différent : le Cavalier à la chasse. Sous le cheval apparaît un chien ou encore un lion, et l'animal traqué est le plus souvent un sanglier, plus rarement un cerf ou un lièvre. Cette composition n'empêche d'ailleurs pas la présence d'éléments propres au type *A*, comme l'arbre au serpent, la femme et l'écuyer. C'est l'image du type *B* qui a paru montrer les traits les plus originaux et pour le fond et pour la forme, et qui a ainsi suscité les remarques les plus fréquentes, sinon les plus approfondies, sur le motif du Cavalier thrace.

G. Kazarow, à la perspicacité duquel n'ont pas échappé les modèles véritables de l'ensemble de la série, met ici en avant des monuments assez divers, d'une part des reliefs grecs comme la stèle attique de Déxiléos ou celle, plus récente, d'Abdère, sur laquelle nous aurons à revenir (cf. p. 84) ; d'autre part, pour le thème précis de la chasse au sanglier, *la chasse d'Hippolyte telle qu'elle apparaît sur* les sarcophages romains[2]. C'est à ce dernier prototype que préfère s'en tenir Saxl[3] : les correspondances paraissent à ce dernier si étroites, qu'il peut dire que, n'était la présence de certains accessoires, on n'arriverait guère à distinguer le dieu thrace du héros hellénique ; et deux documents bien choisis *témoignent en effet d'une ressemblance frappante*. D'ailleurs, Saxl se réfère à G. Seure[4] qui avait suggéré comme modèle premier la « Chasse d'Alexandre », œuvre de Lysippe, ou toute autre chasse royale hellénistique de ce genre. Cependant comme Kazarow déjà l'avait fait remarquer, l'argument principal invoqué, la présence d'un lion sous le cheval, est fallacieux, puisque le fauve ne se trouve ici ni dans les mêmes fonctions ni dans la même attitude que dans l'aventure du Macédonien : il est simplement le compagnon du dieu ou un double de l'acolyte ordinaire, le chien. Mais s'il n'y a pas lieu de se tenir à un monument aussi précis que la « Chasse d'Alexandre », on pourrait faire valoir comme prototypes

(1) Pour ces détails, cf. *ibid.*, p. 6, n. 20 ; Perdrizet, *RA*, 1904, I, p. 23.

(2) Kazarow, p. 7.

(3) Saxl, p. 35 et fig. 111 et 110 ; Mendel, *Catalogue de Constantinople*, II, n° 492 ; c'est le relief de Salonique discuté ci-dessus, p. 62.

(4) Seure, *REA*, 1912, p. 155 s., et 157, n. 4 (est prêt à reconnaître aux monnaies un rôle d'intermédiaire).

les chasses certainement nombreuses que les souverains macédoniens d'abord, les empereurs romains ensuite ont vulgarisées : à côté des créations en ronde-bosse du genre *de celles de Lysippe, il existait certainement et des tableaux* et des fresques, ou leurs équivalents, les mosaïques[1]. C'est à la même catégorie de monuments que se rattachent les sarcophages cités et par Saxl et par Kazarow, si bien que le problème peut se formuler en termes généraux comme celui du modèle pictural — ou non pictural.

Il ne semble pas impossible d'abord de découvrir dans les reliefs mêmes du Cavalier des vestiges de compositions picturales. Ainsi il existe un certain nombre de pièces où, sous la scène centrale, on voit figurer un ou deux registres *contenant des scènes de chasse, de combats d'animaux*, ou même de combats de gladiateurs contre des fauves. Plus curieuse est l'apparition d'un ou de deux petits cavaliers à l'angle supérieur gauche de certains monuments[2]. On retrouvera, en effet, des acolytes semblables dans les chasses des sarcophages : deux cavaliers à l'arrière-plan qui présentent même, dans certains cas, la divergence de mouvement qu'on observe sur les reliefs thraces : ils chevauchent en sens inverse du personnage principal[3]. Il n'y a certes rien d'impossible à ce que les sarcophages décorés d'une Chasse aient été *connus en Thrace, ce qui ne veut pas dire d'abord que ce soit* sous la forme particulière de la Chasse d'Hippolyte ; car les chasses profanes, où apparaît le mort héroïsé se livrant à ce noble sport, sont aussi nombreuses. Et l'on ne saurait davantage affirmer que le modèle premier de nos reliefs fut

(1) *Il suffira de rappeler le sarcophage* de Sidon avec la « Chasse d'Alexandre ». Cf. D. Levi, *Antioch mosaic pavements*, I, p. 240 s., sur les modèles de la peinture et les exemples nombreux de mosaïques de « Chasses ».

(2) Combats d'animaux et de gladiateurs : Kz 113, 114, 116, 145, 187, 195, 198, 322, 323, 325, 360 (?), 453 ; petits cavaliers : Kz 36, 113, 118, 158, 188, 490, 504 *a* ; cf. Kazarow, p. 9.

(3) Pour les sarcophages, cf. S. Reinach, *RR*, avec un cavalier acolyte, *c* 208 (Stuart Jones, *Catalogue Capitole*, p. 83, n° 2), *c* 261, *c* 305 et 306 (Rodenwaldt, *Jahrbuch*, 1936, p. 83, pl. II et III), *b* 302 (E 3677) ; deux cavaliers allant dans le même sens : *c* 43 (Amelung, Florence, n° 18), *c* 124, *c* 288 (Robert, III, 2, pl. 56, n° 179) ; deux cavaliers avec mouvement divergent : *b* 64 (Dresde, *N* 203). Pour ce dernier thème, il existe un relief hellénistique d'excellent travail qui offre le même sujet ; il doit donc s'agir d'un élément emprunté à un grand tableau de chasse, cf. Wolff-Opitz, *Archiv f. Orientforsch.*, X, 1935-36, p. 340, fig. 18.

fourni par les sarcophages, plutôt que par les œuvres dont ils s'inspirent eux-mêmes.

On peut citer au moins un exemple attestant la diffusion du thème de la chasse en Thrace même. Une plaque de frise, trouvée à Constantsa, met en scène toute une mêlée de fauves : lion, lionne, ours et cerf dans une composition dont le personnage principal est un petit cavalier[1]. Il n'est pas licite cependant de reconnaître là une image inédite du Cavalier thrace : le petit personnage nu, muni d'ailes, ainsi que ses deux acolytes qui luttent à pied ne peuvent être que des Éros, et le thème de la chasse des Éros est connu par un nombre suffisant d'exemples dans l'art romain pour ne pas permettre de doutes[2]. Par son style, en particulier par sa composition à figures étagées qui ne se recouvrent pas, ce monument se révèle comme une œuvre du IIIe siècle de notre ère, dans laquelle les influences picturales de l'Orient se font largement sentir[3].

Mais on est bien éloigné, avec un monument de ce genre, de la longue série des reliefs thraces. Ces derniers ne possèdent, en effet, aucun caractère pictural véritable. La scène est dominée par le personnage principal qui, de sa taille, écrase tous les éléments accessoires ; le chien et l'animal traqué ne sont en réalité que surajoutés, meublant tant bien que mal l'espace vide sous le Héros et sa monture. C'est d'ailleurs ce qui explique que ces figures secondaires ne soient pas fixes ; à côté du chien, on rencontre le lion, et ces deux animaux, qui se trouvent le plus fréquemment unis au cavalier et le mieux liés à l'action principale, peuvent être remplacés par le vieux groupe oriental du lion terrassant le taureau. Le caractère purement symbolique de ce dernier motif fournit un indice certain sur la genèse des reliefs thraces. On ne saurait considérer ces éléments accessoires comme le résidu

(1) G. Cantacuzène, *Une chasse inconnue du Cavalier thrace*, dans *Mélanges Glotz*, I, p. 103 ; l'interprétation fournie à cette place est insoutenable.

(2) Voici quelques exemples de Chasses d'Éros : S. Reinach, *RR*, *b* 99 (*Aizanoi*) ; *b* 99-100 (*Aphrodisias*) ; *b* 134 (*Temple de Jupiter* à Spalato) ; *a* 146 (théâtre d'Éphèse). Le sujet est fréquent sur les sarcophages où il orne la face antérieure du couvercle, cf. *l. l.*, *b* 170, c 193, 356, etc. Enfin il convient de signaler le développement du thème des Éros chasseurs mêlés au rinceau d'acanthe, cf. Toynbee-Ward Perkins, *PBSR*, 1950, pl. VIII, 1 ; IX, 1 ; IX, 3 ; X, 1 ; XI, 1 ; XVII, 1 ; XVIII ; XX, 1 ; XXIII, 1, et *passim*.

(3) Pour le style, cf. Rodenwaldt, *JHS*, 1933, p. 206 s.

plus ou moins grossier des scènes de chasse citées plus haut : il n'y a pas simplification d'une composition complexe, mais, bien au contraire, enrichissement d'un thème central à l'aide de figures secondaires. Cette constatation permet de rattacher définitivement au type *B* le type *C* du Héros rentrant de la chasse : il suffira de noter que la meute n'occupe jamais qu'une place strictement réservée, l'espace resté disponible au-dessous du cheval. Que ces éléments accessoires aient pu être empruntés à d'autres monuments qui offraient à l'occasion une composition picturale, c'est un fait possible, ou même probable, mais qui ne prouve rien pour la genèse du relief dans son ensemble.

Mieux vaut ainsi revenir aux autres modèles proposés par Kazarow, les stèles grecques ; si le point de vue de cet auteur n'est pas exempt d'ambiguïté ou d'hésitation dans le cas du type *B*, dont nous venons de parler, ses formules sont plus nettes pour le type *A*. Le prototype ici revendiqué est celui du relief représentant le mort à cheval : quelques reliefs attiques et des séries moins connues comme celles d'Ilion ou de Pergame lui servent de témoins[1]. Le caractère simple et fruste de ces monuments répond aux constatations que nous venons de faire sur ceux du Cavalier thrace. Mais il convient d'appuyer ces vues d'une argumentation élargie et suffisamment documentée.

C'est sans doute le grand nombre des reliefs grecs représentant un cavalier qui a empêché leur examen systématique ; ajoutons qu'il s'agit d'œuvres modestes le plus souvent, non exemptes de monotonie, souvent anépigraphes, et dont la chronologie n'est en général pas facile à établir. L'étude la meilleure reste toujours celle, déjà ancienne, de Deneken[2]. Cet auteur, dans sa revue des reliefs du Héros grec, tend à établir deux faits : d'une part, la diffusion de ce type de reliefs dans les régions où le cheval était d'un usage courant, comme en Béotie ou en Thessalie, et surtout, en second lieu, l'origine attique probable des types. Nous ne saurions nous dispenser, quoique nous devions encore nous borner pratiquement aux documents déjà connus de Deneken, à reprendre la question dans ses grandes lignes. Pour le

(1) Cf. ci-dessous, p. 78, n. 1.

(2) Deneken dans Roscher, *ML*, *s. v. Heros*, 2554 s. ; on ne trouve rien de plus dans Eitrem, Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Heros*, 1142.

moins, si l'on ne peut déterminer les centres de diffusion qu'avec une grande prudence et définir la signification de ces divers monuments qu'avec d'expresses réserves, il reste relativement aisé de procéder à une classification des types selon l'attitude du cavalier et selon les éléments accessoires.

Dans un premier groupe de reliefs, dont l'origine est certainement ancienne, le cavalier est représenté à terre, à côté ou devant sa monture. Il existe quelques rares cas où le tableau ne comporte pas d'autre élément, ainsi une stèle d'Argos montrant un doryphore de type polyclétéen debout *devant son cheval. Mais le plus fréquemment la scène est* enrichie de figures accessoires ; ainsi souvent une file d'adorants vient à sa rencontre, ou encore une femme présentant une coupe ou versant une œnochoé[1]. C'est le même schéma fondamental qui apparaît sur une série de pièces hellénistiques ou romaines réunissant autour du cavalier tout un ensemble d'accessoires : armes, arbre au serpent, autel ; ainsi sur les reliefs de Thyréa, de Pergame, des collections Albani et Torlonia[2]. Il n'est pas sans intérêt de remarquer que c'est ce type aussi qui a servi en Grèce à la représentation des Dioscures ; par une sorte de contradiction *ou d'inconséquence, on ne les montre pas, en règle générale,* sur le dos de leur monture (cf. p. 113)[3].

De son côté, le cavalier monté est attesté par un très grand nombre de monuments. Très souvent, là encore, il apparaît tout seul et sans indice permettant de préciser sa

(1) S. Reinach, *RR, b* 415, 1 (Argos ; cf. *Jahreshefte,* XII, p. 105) ; cf. *b* 416, 1 (Egine ; cf. Svoronos, *MN,* 1385). Avec femme à œnochoé : *b* 47, 1 (Tanagra ; cf. Furtwängler, *Collection Sabouroff,* pl. 29) ; *b* 211 (Aix, cf. Espérandieu, I, p. 65) ; *b* 49, 1 (Athènes ; Berlin, N 808) ; *b* 416, 2 (Athènes, cf. Svoronos, *MN, 1410) ; b 534, 4 (Pergame) ; c 426, 3 (Turin) ; à noter b* 27, 3 *(Berlin,* N 709), avec Cavalier barbu devant Déméter et Corè, en provenance d'Athènes. On peut rapprocher aussi les lécythes attiques en pierre ; cf. *b* 408, 1. On notera le rôle de la femme représentée à la même échelle que le cavalier et plus grande que les adorants.

(2) S. Reinach, *RR, b* 417, 1 (Thyréa, cf. Svoronos, *MN,* 1450) ; *b* 176, 1 (Pergame ; cf. *Altertümer von Pergamon,* II, pl. 33, p. 248) ; *c* 155, 5 (Albani) ; *c* 347, 3 (Torlonia) ; *c* 57, 3 (Mantoue) ; aussi *b* 50, 1 (Smyrne ; cf. Berlin, N 809) et *b* 415, 4 (cf. Svoronos, *MN,* 1410). Le relief Torlonia montre la scène, souvent illustrée, de la réunion autour de l'édicule funéraire, cf. *AA,* 1943, 132.

(3) Chapouthier, *Dioscures,* p. 108 et p. 281 ; Tod-Wace, *Catalogue* de Sparte, p. 113.

nature[1]. Dans bien des cas cependant son habillement, la cuirasse ou le casque, permet d'identifier un militaire ou un combattant[2]. Ce motif peut être élargi et le cavalier apparaîtra engagé dans une scène de bataille sous la forme d'un duel avec un ennemi déjà tombé : l'image la plus célèbre reste celle de Dexiléos au Céramique d'Athènes (fig. 11)[3]. Le cheval est là toujours au galop, ou du moins

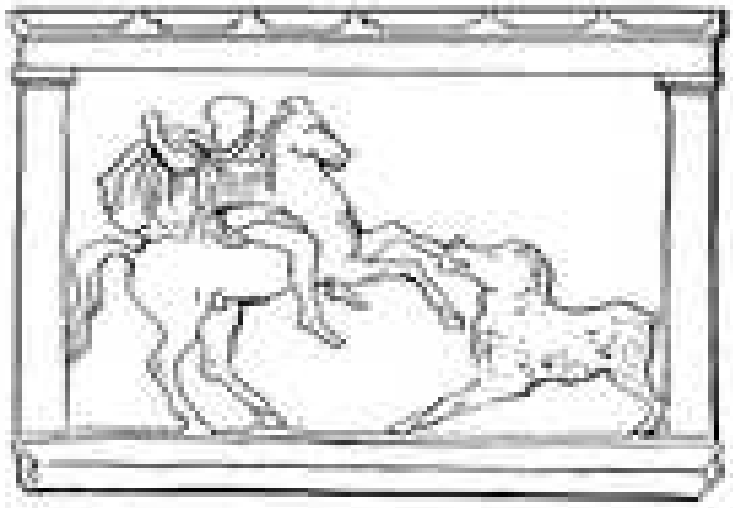


Fig. 2. — Cavalier chasseur, relief de l'Acropole (Athènes).

cabré, comme le requiert l'action ; mouvement qu'il conserve dans un thème voisin qui doit retenir notre attention, celui de la chasse. Sur un relief de l'Acropole d'Athènes (fig. 2), on voit un cavalier qui vient de forcer un sanglier ; le même thème reparaît sur la stèle funéraire de Pythodoros-Pythès

(1) S. Reinach, *RR*, *b* 419, 5 (Thespies, cf. *AM*, 1879, pl. 14) ; *b* 207, 2 (New York ; cf. *Bull. Metr. Mus.*, 1908, p. 1) ; *b* 203, 1 (Cambridge) ; *c* 163, 3, tous signalés comme reliefs attiques. On ne peut pas toujours se prononcer sur leur destination première. Cf. aussi *b* 409, 1 (lécythe, Conze, 218-219, 1073), et *b* 46, 3 (Thèbes ; cf. *Collection Sabouroff*, pl. 34) ; b·194, 1 (Madrid) avec plusieurs cavaliers. Aussi Mendel, *Catalogue de Constantinople*, III, n° 969, 1029.

(2) Deux stèles d'Apollonie avec cavalier casqué : S. Reinach, *RR*, *b* 295, 4 (Heuzey-Daumet, *Mission en Macédoine*, pl. 31, 4) et 298, 2 (*ibid.*, pl. 26). Aussi *b* 441, 3 (Brocklesby Park), et Mendel, *l. l.*, n° 962.

(3) Relief de Dexiléos, très souvent reproduit, cf. S. Reinach, *RR*, *b* 420 ; cf. en outre *b* 46 (Chalandri, cf. *AZ*, 1863, pl. 169) ; *b* 417, (relief attique de 394, cf. *AM*, 1910, pl. 12) ; aussi *b* 419, 4 (Acropole : « procession de cavaliers », cf. Schöne, *Gr. Reliefs*, pl. 17, 79) et *b* 418, 3 (stèle d'Epizélos, cf. *AM*, 1889, pl. 12).

de Cyzique (fig. 3), de l'époque hellénistique, ou encore sur celle d'Euclès de Milétopolis. Une variante (fig. 4) montre le retour de la chasse : le cavalier est suivi par un domestique s'accrochant à la queue de la monture et portant le gibier suspendu à l'extrémité d'un bâton[1].

Ces reliefs ne doivent pas être oubliés quand on dresse la liste des monuments du Héros chasseur. On a tendance en effet à placer en tête de cette série la fameuse stèle de style gréco-oriental de Çavuš-köy[2], qui associe une chasse au sanglier à une scène de banquet et qui se place au plus tard au IVe siècle avant J.-C. (fig. 5). De fait, cette pièce témoigne avec une série d'autres, comme le Monument des Néréides de Xanthos, le sarcophage de Payava ou encore le sarcophage du Satrape de Sidon, de la place qu'occupent, à partir du Ve siècle, dans le répertoire funéraire de l'Asie Mineure, les deux sujets de la chasse et du banquet et aussi de leur intégration dans l'art grec. De leur côté, les stèles de Pythodoros-Pythès et d'Euclès démontrent la persistance du motif à l'époque hellénistique, en Anatolie encore. Mais le monument du cavalier anonyme de l'Acropole d'Athènes prouve que le thème n'est pas resté

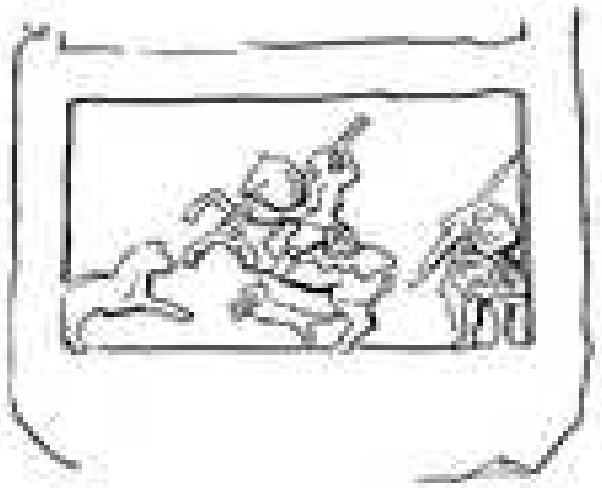


Fig. 3. — Stèle de Pythodoros et Pythès de Cyzique (Istanbul).

(1) Relief attique avec chasse au sanglier : S. Reinach, *RR*, *b* 419, 3 ; relief de Pythodoros-Pythès : Mendel, *Catalogue de Constantinople*, III, n° 1055 ; relief d'Euclès : *ibid.*, n° 1056. Avec serviteur, S. Reinach, *RR*, *b* 298, 1 (Athènes-Louvre) ; *b* 508, 1 (British Museum) ; *c* 164, 2 (coll. Barracco, cf. Helbig, II, 49) ; *b* 419, 1 (Tanagra, cf. Svoronos, *MN*, 1386).

(2) Mendel, *Catalogue de Constantinople*, n° 1054, et surtout Rodenwaldt, *SB Berlin*, 1933, p. 1040, pl. II, 2. Sur l'interprétation du monument, Cumont, *Symbolisme*, p. 445, n. 2, où est proposé, à la place de la solution trop « turque » (?) de la représentation des plaisirs de ce monde, un lien avec la religion « thraco-phrygienne » (?). Cf. tout de même, sur le sens moral des scènes de chasse, *l. l.*, p. 436 et 439.

l'apanage d'une certaine région, qu'il a été assimilé, de bonne heure, par l'art attique. Il est clair en tout cas que nous tenons là les seuls modèles véritables du Héros chasseur des Thraces.

Si les antécédents des types *B* et *C* sont devenus évidents, ceux du type *A* se trouveront dans la même série de monu-

Fig. 4. — Cavalier chasseur
de la collection Barracco (Rome).

ments. On rencontre souvent, en effet, le cavalier avançant au pas vers l'arbre au serpent ou vers l'autel (fig. 6)[1]. Il arrive aussi que, de façon illogique, le cheval soit au galop : sur un relief de Cumes on voit le cavalier venir à la rencontre d'une file d'adorants ; sur un autre d'Amorgos, il lance son cheval contre un autel derrière lequel se dresse l'arbre au serpent et auquel on conduit l'animal du sacrifice[2]. Il n'y a

(1) S. Reinach, *RR*, *b* 46, 4 (Smyrne-Berlin, N 811) ; *b* 50, 2 (Éphèse-Berlin, N 810) ; *b* 418 (Korseia, *AM*, 1879, pl. 19) ; *c* 441, 4 (Smyrne) ; Mendel, *Catalogue de Constantinople*, n° 964 (Héraclée du Pont), n° 963 (Imbros), n°s 1031, 1032 et 1035 (Cyzique).

(2) S. Reinach, *RR*, *b* 48, 2 (Cumes-Berlin N 805) ; *b* 416, 3 (Amorgos, *AM*, 1896, p. 195) ; *c* 412, 1 (Vatican, Amelung, *Vatikan*, I, 46, 186), et la série Mendel, *Catalogue de Constantinople*, n°s 966-968, 1030, 1034, 1036, 1048 et 1049. Les

plus là qu'application mécanique d'un thème, et sans doute à des fins diverses, comme on le verra bientôt.

A la fin de cette brève revue, deux faits méritent d'abord d'être soulignés : la large diffusion du motif et son ancienneté. Dès l'origine, l'image du cavalier est attestée en divers points du monde grec, ainsi en particulier, sur le continent, en Béotie et en Attique[1] ; à l'époque hellénistique, la diffusion est générale sur les rives de l'Égée, plus spécialement en Asie

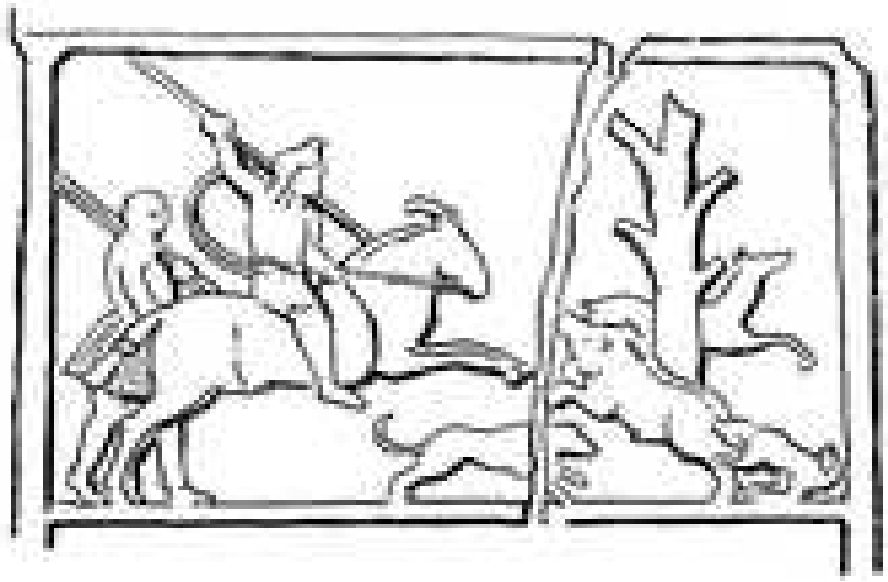


Fig. 5. — Cavalier chasseur, relief de Çavuš Köy (Istanbul).

Mineure où le sujet est certainement ancien ; sous l'Empire enfin il n'est pour ainsi dire pas de province où le motif ne soit pour le moins représenté par quelques exemples[2]. D'autre part, les exemples que nous avons cités appartiennent à des époques fort diverses, mais les plus anciens, ou si l'on veut, les modèles premiers, remontent encore à la période de l'art classique ; l'influence des cavaliers de la frise des

rapports avec le Cavalier thrace sont évidents et d'ailleurs confirmés par le lieu de provenance (Salonique et Macédoine), mais les autres exemples montrent qu'il n'existe pas un monopole de la Thrace dans ce domaine.

(1) Deneken dans Roscher, *ML*, *s. v. Heros*, 2554 s. ; 2561, pour la Béotie (cf. Koerte, *AM*, 1878, p. 319 s.) ; 2562, pour l'Attique. Il suffit d'examiner les listes d'exemples données ci-dessus pour s'assurer qu'aucune primauté ne revient à la Béotie, ni à l'Attique, si ce n'est dans ce dernier cas à un groupe de monuments réunis par des caractères stylistiques.

(2) Cf. en général Cumont, *Symbolisme*, p. 432 *s.*, et exemples cités dans les notes.

Panathénées est très souvent manifeste et témoigne du rôle de l'école attique dans la diffusion et la formation du motif.

Ainsi ces divers monuments, quelles que soient les variantes qu'ils offrent, doivent être considérés comme un groupe et comme un groupe homogène ; mais cette affirmation demande quelques remarques sur la signification de nos reliefs. L'étude de Deneken est placée sous le titre général de monuments du « Héros ». En réalité, nous l'avons noté déjà, il n'est pas commode, il est même souvent impossible — dans bien des cas, seule une mention épigraphique pourrait lever nos doutes — de préciser leur destination. Nous avons rencontré un groupe montrant le cavalier seul, ou au combat ou à la chasse, et dans lequel les monuments attiques tiennent une bonne place. La solution la plus directe et la plus simple pour tout ce groupe est celle d'une signification toute profane en même temps que funéraire : on verrait l'image du défunt se livrant à son sport favori, ou dans la gloire du combattant, ou simplement à cheval en signe des privilèges de sa caste. La signification funéraire est de même évidente pour la grande masse des reliefs de l'époque hellénistique et romaine offrant les motifs plus significatifs apparemment de l'arbre au serpent, de l'autel et de la femme ; le nom du mort conservé par une inscription assure très souvent l'interprétation. Mais la valeur attachée à ces images par leurs auteurs n'était pas la même, ou pas toujours la même, que dans le cas précédent ; plus d'une fois, la mention ἥρως, jointe au nom du défunt, nous met en présence d'un cas d'héroïsation du mort[1].

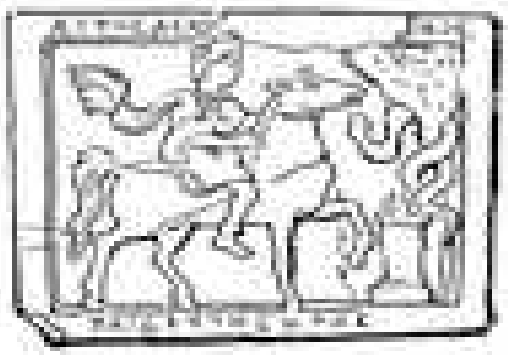


Fig. 6. — Héros cavalier, relief de Smyrne (Berlin).

Enfin, et c'est un fait qu'il importe de souligner, dans d'autres cas, le personnage représenté n'est autre qu'un Héros, c'est-à-dire une figure mythique et demi-divine, en général anonyme pour nous, et qui ne recouvre, en tout

(1) Cf. dans les cas cités par Deneken, *l. l.*, 2547 s., ou Mendel, *Catalogue de Constantinople*, n° 963, 1032, 1034, etc.

cas, aucune personnalité historique, que nous songions à quelque grand personnage ou à un particulier moins illustre. Les liens entre les deux dernières séries, la série funéraire-héroïque et la série votive-héroïque, sont si intimes et si indissociables que le motif lui-même ne permet aucune affirmation ; *ni l'autel, ni l'arbre au serpent, ni la file d'adorants* ne nous autorisent à conclure à un monument du Héros plutôt qu'à un monument du mort héroïsé[1]. Si l'on se rappelle qu'on a pu caractériser le culte héroïque du terme de *gesteigerter Totenkultus*, l'on comprendra que cette parenté de culte entraîna des similitudes de représentation. Nous ne pouvons établir dans le cas du cavalier si c'est l'image funéraire ou l'image héroïque qui est la plus ancienne. Les discussions sur la signification du cheval restent en définitive assez vaines et théoriques ; le mort peut être représenté en cavalier parce que le cheval était un attribut de ses fonctions ou de sa caste, ou parce que le cheval possédait une signification funéraire, quelle que fût d'ailleurs cette dernière, dont le moins que l'on puisse dire est qu'elle manque de clarté. Mais nous ne pouvons jamais préciser pourquoi tel ou tel Héros fut conçu comme cavalier[2]. Ce qui nous importe ici, c'est moins de trancher la

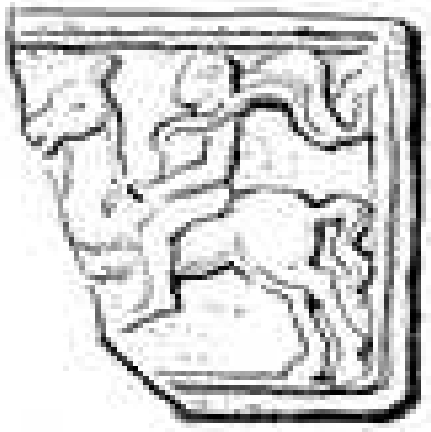


Fig. 7. — Héros cavalier, plaquette d'Ilion.

(1) Pour l'arbre au serpent, cf. Pfuhl, *Jahrbuch*, 1905, p. 93-94 ; Conze, *Lesbos*, p. 62. Sur la formule « *gesteigerter Totenkultus* », cf. Eitrem dans Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Heros*, 1123, avec justification, 1119 s.

(2) La discussion est ancienne, cf. Deneken, *l. l.*, 2583 s. Pour ce dernier, le cheval est adjoint au mort comme insigne de son rang social et conféré, dans le même esprit, comme symbole de puissance et en raison de l'origine aristocratique du culte, au Héros. Pour d'autres, au contraire, tel Malten (*Das Pferd im Totenkult*, *Jahrbuch*, 1914, p. 176) le cheval possède une signification funéraire et chtonienne. On suggère en général que le cheval transporte le mort dans son dernier voyage, cf. Cumont, *Lux Perpetua*, p. 286 s. ; Picard, *REG*, 1940, p. 252 ; *RA*, 1940, I, p. 136 ; *Mon. Piot*, XXXVIII, p. 90 s. ; dans le même sens Benoît, *L'art primitif méditerranéen*, p. 22 ; J. Wiesner, *Fahren und Reiten* (*Der alte Orient*, 38), p. 47 ; attitude réservée chez H. Bulle, *Jahreshefte*, 1943, p. 150. — Les représentants de ces deux tendances admettent cependant la possibilité de glissements du sens funéraire au profane et inversement (cf.

question de l'origine du motif que de constater, d'un côté, les liens qui unissent ces divers groupes, et, de l'autre, d'être assuré de l'existence d'un Héros cavalier hellénique. Nous le rencontrons de façon certaine dans divers centres comme à Ilion (fig. 7), à Pergame ou à Corinthe, qui nous ont livré chacun des séries de monuments inexplicables par le culte des morts, malgré leur identité de motif parfaite avec les reliefs funéraires certains[1].

Ainsi les faits parlent un langage clair : les monuments que nous venons de passer en revue montrent où il convient de chercher le modèle de la série thrace. Point n'est besoin d'invoquer la grande peinture ou le décor des sarcophages ; illusoire aussi le rappel de tel monument précis, comme la stèle de Dexiléos. Avant de devenir le motif le plus banal de l'iconographie thrace de l'Empire, l'image du Héros cavalier était déjà banale dans le monde grec sur les deux rives de

Deneken, 2585, et Malten, p. 231). L'on peut croire que les cavaliers attiques, comme le reste des reliefs funéraires attiques, revêtent un sens profane. Même signification évidente pour les cavaliers funéraires de la Russie méridionale, cf. Kieseritsky, *Griech. Grabreliefs aus Südrussland*, pl. 38 s., et pour les *equites* de l'Empire, cf. Cumont, *Symbolisme*, p. 432 s., et A. Schober, *Röm. Grabsteine aus Noricum und Pannonien*, p. 168, 170, 174, 197, 202 et 222. Ailleurs cependant, la signification spéciale du cheval paraît difficile à nier ; rappelons que bon nombre de Banquets groupent une tête ou un avant-train de cheval avec le reste de la scène (cf. Pfuhl, *Jahrbuch*, 1905, p. 126). De même, dans une série de reliefs macédoniens (Mendel, *Catalogue de Constantinople*, n° 1046 s.) un petit tableau contenant un « Cavalier thrace » est adjoint de façon inorganique aux bustes représentant les morts ; dans ce cas, le cavalier ne représente pas le mort héroïsé — il y a plusieurs bustes — mais est un symbole de valeur religieuse. — Ajoutons une remarque ; Deneken, *l. l.*, 2583, admet que le cheval est un attribut normal du Héros (« *unzertrennliche Begleiter* ») ; de même, Eitrem, *l. l.*, 1119, et le lien est sans doute ancien (cf. Sophocle, *Œdipe à Colone*, 59, où le héros de Colone est dit ἱππότης) ; mais rien ne prouve que la conception fût généralement admise et qu'elle n'ait pas tendu plutôt à se généraliser ; il existe des Héros sans cheval, cf. celui de Sparte, voir Tod-Wace, *Catalogue*, p. 102.

(1) On examinera surtout la série de reliefs de terre-cuite d'Ilion qui offre de bons exemples des types décrits, cf. Dörpfeld, *Troja und Ilion*, II, p. 442, et Mendel, *Catalogue des figurines de Constantinople*, p. 180, n° 1873 *d-g*. Pour Pergame, *AM*, 1907, p. 392 ; 1910, p. 512 et pl. XIX, I ; 1912, p. 310, fig. 10 ; *Altertümer von Pergamon*, VII, 2, n° 301 s. Pour Corinthe, Broneer, *Hesperia*, 1942, p. 128 s. Dans tous ces cas, on a découvert une série de reliefs attestant la présence d'un culte et d'un lieu de culte, alors que les monuments isolés restent souvent d'interprétation douteuse. Cf. aussi pour Tarente, P. Wuilleumier, *Tarente*, p. 518.

l'Égée. Aux fausses précisions fournies en général dans ce débat, on peut substituer une formule simple et nette : en définitive, le motif thrace ne représente qu'une variante tardive d'une série plus vaste dont on ne saurait le détacher, celle du Héros grec[1]. On pourrait s'amuser à relever dans les œuvres que nous venons de citer les correspondances avec les monuments du dieu thrace ; on retrouverait ici et là les mêmes figures et objets accessoires : l'arbre au serpent, l'autel, le sanglier, la femme et l'écuyer s'accrochant à la queue de la monture ; les mêmes types fondamentaux : pas ou galop, chasse et combat, ou mouvement paisible. L'inventaire est complet et s'étend aux inconséquences : telle la figure du cavalier lancé au galop contre l'autel ou la femme. Un trait cependant souligne l'originalité de la série thrace en face de la grecque : l'importance du motif du Héros chasseur : nous touchons là à l'essence même du dieu barbare (cf. p. 118).

Dernière coïncidence, et non la moindre, entre monuments grecs et monuments thraces : le même thème est indifféremment employé pour une destination funéraire ou une destination héroïque et divine. Il ne saurait faire de doute pour le cas de la Thrace qu'*il existait bel et bien un dieu cavalier* (cf. p. 117) ; les sanctuaires fouillés, les dédicaces et les monnaies ne permettent pas d'hésitation sur ce point. Mais nous voyons aussi que bon nombre des monuments conservés *ne représentent que des morts héroïsés sous les traits mêmes* de la divinité ; et il n'y a d'autre solution que celle adoptée par Kazarow dans son inventaire des monuments bulgares, celle de les cataloguer indistinctement les uns à côté des autres[2].

(1) Le modèle des reliefs grecs est souvent admis sans autre indication, cf. Kazarow, p. 3 ; Collart, *Philippes*, p. 428 ; Picard, *Sculpture antique*, II, p. 56, n. 2 et 518 ; *REG*, 1940, p. 252, etc. Dès qu'on est en présence de développements un peu plus longs, on s'aperçoit des hésitations. Il ne nous a pas paru inutile de définir une bonne fois jusqu'où allaient les ressemblances soit dans le domaine iconographique, soit dans le domaine religieux.

(2) Pour les monuments funéraires, Kazarow, dans Pauly-Wissowa, *RE, Suppl. III, s. v. Heros*, 1140 ; Perdrizet, *Cultes et mythes du Pangée*, p. 100 ; Bayet, *Mélanges de Rome*, 1929, p. 22. Parmi ces monuments, citons un fragment de sarcophage de Plovdiv, *AA*, 1926, p. 5, fig. 2 ; un couvercle de sarcophage de Lazene, *AA*, 1912, 573, fig. 9 ; cf. Pauly-Wissowa, *RE, s. v. Thrake*, 484, et Seure, *RA*, 1913, I, n° 81-83 ; pour les cavaliers dans les frontons de petites stèles, Seure, *Archéologie thrace* (2e série, 1920), p. 87, n. 3. Rappelons les

Toutefois, lorsque l'artiste placé devant la tâche de donner figure à une divinité thrace, pour laquelle la Grèce n'offrait pas d'équivalent direct, dut se résoudre à une solution inhabituelle, c'est sans doute l'existence du Héros cavalier en terre grecque qui fut décisive dans son choix. Certains caractères du dieu thrace, sans doute son aspect chtonien et infernal, sinon aussi certaines pratiques rituelles[1], facilitaient et légitimaient à la fois le rapprochement : ce maître de la Chasse Infernale, cette divinité liée au serpent, ce cavalier enfin pouvait-il être représenté par une image mieux appropriée que celle du Héros cavalier ? Et là où l'image funéraire à elle seule n'eût peut-être pas vaincu les dernières réticences, la figure héroïque autorisait la transposition à un dieu. Ainsi ce n'est sans doute pas un hasard si le nom grec usuel du dieu thrace est Ἥρως[2]. L'on estime d'ordinaire que ce vocable ne recouvre qu'une transcription approchée d'un mot thrace ; mais par quelle coïncidence singulière se fait-il que cette transcription pouvait offrir un sens ? Ne serait-ce pas justement parce que la conception grecque du Héros recouvrait, au moins partiellement, la personnalité du dieu thrace, que ce nom pût se généraliser de la sorte ? L'image du Héros se révèle ainsi tout entière comme le fruit de

monuments macédoniens réunis par Mendel, *Catalogue de Constantinople*, n° 1046 s. Enfin on signalera le relief de Varna où le mort est dit κοῦρος ἥρως ὑμνωδός et représenté debout à côté de son cheval (Kz 481, n° 996). Rappelons aussi que pour A. Buday (*Dolgazotok*, II, 1926, p. 1 ; IV, 1928, p. 1 et VI, 1930, p. 26) les reliefs du Cavalier représentent non un dieu, mais un mortel (celui qui dédie le monument) et que ces monuments sont l'expression des religions de salut largement répandues à cette époque (*contra* Kazarow, p. 14 ; *Klio*, 1912, p. 238, et Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Thrake*, 486 ; Seure, *Rev. de philol.*, LIV, 1928, p. 130 ; cf. aussi les remarques nuancées de J. Bayet, *Mélanges de Rome*, 1929, pp. 22-23 et 38-39). Il n'est pas impossible que la diffusion du moins des reliefs du Cavalier doive être liée au développement de certaines croyances sur l'au-delà sous l'Empire. Ce personnage divin passerait ainsi de son caractère premier à des fonctions liées à la personne de ses adorateurs, et le passage a pu être favorisé par son rôle de *propylaios*, de protecteur de la maison et de la famille et de ses biens. Il est à noter que sa signification funéraire n'est pas attestée avant l'Empire.

(1) Les monnaies de Bizyè et d'Odessos (cf. ci-dessus, p. 60) unissent au Cavalier le thème du Banquet, fait encore attesté dans la série grecque. Un monument tel que Kz 274-280, n° 548, semble prouver l'existence d'un banquet dans le culte thrace ; c'est un des rares indices que nous possédions sur les cérémonies de ce culte.

(2) Sur le sens du mot, Cumont, *AJA*, 1933, p. 238. Pour la signification du Héros, cf. Kazarow, dans Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Thrake*, 486.

l'*interpretatio graeca;* elle est et demeure entièrement grecque[1]. Rien dans la représentation ne trahirait, en effet, l'origine véritable de la figure et seul le nombre des monuments conservés, ainsi que la place réservée au thème particulier de la chasse, témoignent de l'importance du culte de ce dieu et de son originalité dans sa patrie.

On ne fera ainsi pas de difficulté pour admettre que le type du Cavalier thrace s'est constitué dans quelque centre grec, ou du moins fortement hellénisé. Nous avons identifié déjà un précurseur du cavalier impérial sur les monnaies d'Odessos du IIe siècle avant J.-C. C'est dans cette ville encore que furent découverts une série de reliefs inachevés prouvant l'existence d'un atelier, et l'on pourrait ajouter que les pièces du meilleur travail proviennent en règle générale des cités de la côte[2]. Ce n'est pas un hasard non plus si le rocher de l'Acropole de Philippes porte une série d'images du dieu[3]. C'est dans les villes grecques ou hellénisées de la côte que se place la formation du motif sans qu'on puisse préciser exactement le centre d'origine, sans même, sans doute, qu'il y ait lieu de chercher à préciser ce centre[4] : un motif en quelque sorte si passe-partout se laisse difficilement rattacher à un endroit précis. La Thrace était bordée d'un chapelet de cités grecques : autant de brèches par où pouvait pénétrer la civilisation grecque et ses formes artistiques.

(1) Cette constatation ne facilite pas l'interprétation de ces monuments. Il convient, en tout cas, de se prémunir contre un double danger. D'une part, il ne faut pas nier l'originalité de la série thrace (cf. p. ex. Vulić, *Glasnik* serbe CXIV, p. 87, cité par Kazarow, p. 15 : « Le culte ainsi que les reliefs ont peut-être été importés de la Grèce si l'on ne veut pas admettre que le culte du héros ait été originaire dans les deux pays ») ; d'autre part, il ne faut pas chercher à identifier des cavaliers thraces, là où il n'y a que des héros grecs. Cf. p. ex. Cumont, *Symbolisme*, p. 445, n. 2 (la religion thraco-phrygienne reste hypothétique) ; ou encore Fromols, *Rét*, 1946, I, p. 230 (un cavalier thrace à Belfort !).

(2) Kazarow, p. 4 ; pour le relief inséré, Kz 155 et 156, cf. p. 25.

(3) Collart, *Philippes*, p. 424 s.

(4) Les monuments d'Odessos peuvent inciter à reconnaître un rôle prépondérant aux cités du Pont-Euxin ; de fait, la grande masse des reliefs du Cavalier provient des régions au Nord du Rhodope. Toutefois ils ne manquent pas en Macédoine ou dans la Thrace égéenne ; aussi bien, Ch. Picard, *REG*, 1940, p. 252, propose-t-il « des prototypes classiques et sans doute thasiens ».

B. — La formule hellénistique

Parmi les antécédents hellénistiques que nous avons rencontrés, les monuments égyptiens tendent à prouver qu'il n'existait pas encore de formule stéréotypée de la représentation du Cavalier au moment de son arrivée dans la vallée du Nil. L'uniformité de la série thrace, de son côté, offre l'image d'une sclérose accentuée du motif ; le type même qui connut un succès incontesté ne révèle-t-il plus aucun indice sur l'époque à laquelle cette sclérose est susceptible de s'être produite ?

La représentation du cheval et des mouvements qu'il peut adopter a posé dès l'origine un problème délicat à l'artiste ancien, et l'on s'est aperçu depuis longtemps de l'existence de solutions limitées dans le temps et dans l'espace. Ainsi si nous revenons aux monuments du Cavalier hellénique, dont nous avons cité bon nombre d'exemples ci-dessus, l'on constate sans peine la fréquence d'une forme particulière du galop, forme dont la création et la diffusion sont liées à la floraison de l'art classique à Athènes. On dispose de la sorte d'un point de comparaison des plus précieux pour certaines catégories au moins des reliefs thraces, les séries *B* et *C* montrant le Cavalier au galop.

On aboutit ainsi tout droit au problème central posé par la représentation du cavalier dans l'art impérial : le type du galop. C'est l'archéologie orientale qui a attiré l'attention sur l'importance et la difficulté du problème ; et c'est elle aussi qui fournit les éléments d'une solution. La question a d'abord été posée par S. Reinach dans ses études sur la représentation du galop dans l'antiquité et, depuis, des progrès définitifs ont été réalisés grâce aux recherches de M. Rostovtzeff sur l'art parthe et celles de G. Rodenwaldt sur l'art gréco-oriental de l'Asie Mineure[1]. Mais pour ce qui est de l'Empire lui-même et des provinces européennes en

(1) S. Reinach, *La représentation du galop dans l'art antique*, p. 16 ; G. Rodenwaldt, *SB Berlin*, 1933, p. 1039 s. ; Rostovtzeff, *Dura and the problem of Parthian art (Yale class. stud. V)* p. 288 s. Cf. aussi Procopé-Walter, *Syria*, 1929, p. 85 ; Grossmann, *Das Reiterbild in Malerei und Plastik*, p. 38 s. ; Markman, *The horse in the Greek world* (*John Hopkins stud.*, n° 35) ; et les études de Lefort des Ylouzes, *RA*, 1939, II, p. 45 ; 1942-43, I, p. 18 ; 1945, II, p. 18 ; 1948 *(Mélanges Picard)*, p. 594.

particulier, les rapports entre Orient et Occident sont susceptibles encore de quelques précisions.

Dans son étude fondamentale[1], G. Rodenwaldt oppose le galop oriental au galop attique. Ce dernier développé, sinon créé, dans l'atelier de Phidias et brillamment illustré par la frise des Panathénées, largement divulgué à travers la Grèce — c'est lui, répétons-le, que l'on voit sur bon nombre des reliefs du Héros grec — procède d'une vue à la fois dramatique et illusionniste du cavalier et de sa monture. Le cheval, les pattes de devant fléchies ainsi que les jarrets de derrière, sur lesquels il semble se balancer, est cabré plutôt qu'il ne s'enlève au galop ; les termes de « cabré fléchi » ou de *kurzer Galopp* expriment bien l'essence même de ce mouvement. Le cavalier est ramassé sur lui-même, étroitement uni au cheval avec lequel il fait corps : l'image se suffit à elle-même et traduit l'élégance et la beauté de la monture comme celles de son maître. Le galop oriental, au contraire, celui que S. Reinach désignait par le terme de « cabré allongé » *(gestreckter Galopp)*, révèle une vue idéale du mouvement. Le corps du cheval toujours dressé sur les pattes de derrière trace une ligne hardie en oblique à travers le tableau ; les pattes de devant et de derrière décrivent avec le ventre de l'animal un arc de cercle presque parfait. Le corps du cavalier fait contre-poids à cette première ligne directrice : raide et penché en arrière, il est droit des pieds à la tête ; l'ensemble du schéma forme une sorte de X. La tension ainsi traduite donne l'idée du galop plutôt qu'elle n'en est une représentation exacte ; enfin, la prédominance du mouvement violent est accentuée en bon nombre de cas par la multiplication des cavaliers.

L'origine orientale de ce dernier type dans l'art grec a été clairement démontrée par Rodenwaldt. C'est en effet sur les monuments de l'Asie Mineure du Ve et du IVe siècle avant J.-C., témoins directs de l'influence perse dans ces régions, que nous relevons les meilleurs exemples. Tel apparaît le mouvement des cavaliers en costume oriental des reliefs de Çavuš köy, de Yenice köy ou du sarcophage de Payava[2].

(1) *L. l.*, p. 1039 et 1040.

(2) Çavuš köy : Mendel, *Catalogue de Constantinople*, III, n° 1054 ; Rodenwaldt, *l. l.*, pl. II, 2 ; Cumont, *Symbolisme*, p. 445, fig. 92. Payava : S. Reinach, *RR*, *a* 488 ; Rodenwaldt, *l. l.*, pl. II, 3. Yenice köy : *JHS*, 1912, p. 66, fig. 2 ; *BCH*, 1913, p. 354, fig. 5 et 6.

Tel encore il se manifeste sur les gemmes gréco-perses de la même période et de la même provenance[1]. Au delà de l'art perse, nous pouvons remonter à l'art assyrien et aux autres arts de l'Asie antérieure antique, et c'est de ces modèles anciens que s'inspirait sans doute la représentation archaïque en Grèce. Mais le triomphe du galop attique au Ve siècle avait posé à nouveau la question ; l'impulsion vint encore de l'Orient, comme en témoignent les monuments grecs de l'Asie Mineure, reliefs de Tlos, Kadyanda, sarcophage des Pleureuses, Mausolée d'Halicarnasse enfin, où cependant le galop allongé se partage la faveur des artistes avec le galop attique[2].

Toutefois, ce type purement oriental reste confiné à des régions nettement délimitées et on ne saurait ajouter à la liste donnée des monuments identiques de la Grèce propre[3]. Mais il suffira de jeter un coup d'œil sur la longue série des reliefs du Cavalier thrace pour constater, outre la rareté du galop attique[4], la persistance du mouvement du cheval au galop allongé. Faut-il croire ainsi à des liens directs qui vont de l'Asie Mineure à la Thrace et de quelle nature pouvaient être ces liens ? La question s'éclaire par l'étude d'un monument particulier. En 1913, Ch. Picard et Ch. Avezou découvrirent à Abdère une stèle de cavalier représentant un mort héroïsé (fig. 8)[5] ; la pièce remonte au IIIe siècle avant J.-C., si l'on peut se fier au témoignage de l'inscription qu'elle porte. Le personnage est représenté sur le cheval au galop, le bras droit étendu prêt à porter un coup, le manteau flottant au vent ; derrière le cheval vient l'écuyer porteur de deux javelots. L'œuvre a paru si frappante qu'on a proposé de reconnaître en elle la tête de série des reliefs thraces. L'identité de motif est sans doute parfaite, mais la stèle d'Abdère offre un détail qui lui assigne

(1) Sur cette série, cf. Maximowa, *AA*, 1928, 648 s. ; et en dernier lieu, H. Seyrig, *Archaeologia orientalia... Herzfeld*, p. 196 s.

(2) Tlos : Benndorf-Niemann, *Reisen in Lykien*, p. 144, fig. 85 ; S. Reinach, *RR*, *b* 112. Kadyanda, *ibid.*, pl. XLV, et S. Reinach, *b* 102.

(3) Pour les exemples plus tardifs d'influence parthe, cf. Rodenwaldt, *l. l.*, p. 1053-1054.

(4) Exemples : Kz 112, 146, 159, 231, 232, 230, 367, 376, 485 ; le pourcentage est infime.

(5) A Sofia : Kz 1*a* ; *BCH*, 1913, p. 118, fig. 8 ; *RIIR*, 1922, II, p. 144. Le caractère funéraire du monument résulte de la dédicace : Ἥρως χαῖρε.

une place à part. Le cavalier porte le pantalon, et ce souci du costume local et barbare observé dans une ville grecque, alors qu'il ne l'est pas sur les reliefs thraces[1], marque une différence nette entre le monument grec et ses pendants

Fig. 8. — Stèle au cavalier d'Abdère (Sofia).

thraces ; par le costume, ces derniers se rattachent à la série héroïque grecque ordinaire. C'est de cette dernière aussi que dérive le mouvement du galop allongé et non de quelque modèle anatolien direct.

Mais le relief d'Abdère qui, par certains traits, semble se placer dans la lignée directe des monuments anatoliens déjà cités, permet aussi d'observer des changements profonds. Le cavalier ne reproduit pas purement et simplement

(1) Ce détail a été fixé par Kazarow, *AA*, 1918, 49, et Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Thrake*, 484 (contre Picard-Avezou : « longues jambières croisées »). Le pantalon est rare dans le cas du Cavalier thrace : Kz nos 974, 986, 991, 993, dont le costume habituel est celui du cavalier grec (cf. ci-dessous, p. 257).

l'attitude de celui de Çavuš köy par exemple. Sans doute le mouvement du cheval est identique dans l'ensemble ; mais les jambes de devant ne sont plus exactement parallèles, ni même dressées, et la tête est rejetée en arrière. Les différences sont plus profondes encore pour le cavalier. Au lieu de se présenter de profil, il est tourné presque de face ; ses jambes ne se tiennent pas dans le prolongement du buste ; celle de droite est fléchie et ramenée en arrière, celle de gauche, dont le pied apparaît sous le ventre du cheval, est tendue et diverge de la droite : c'est le mouvement inverse de celui que décrit Rodenwaldt pour le Monument des Néréïdes de Xanthos. En fait, le galop oriental représente bien, sinon le mouvement exact du cheval, du moins la position réelle du cavalier ; à Abdère, au contraire, le cheval se cabre en réalité, et le cavalier, au lieu de s'abandonner au mouvement de sa monture, est prêt à frapper un adversaire, d'ailleurs non représenté ici par un manque de logique singulier, mais révélateur de l'existence d'un schéma déjà figé. En un mot le cheval n'est pas au galop, mais se dresse devant l'obstacle atteint ; on voit, non la course, mais la fin de la course. Car les exigences dramatiques de l'art grec imposaient, autant que la représentation de la course, l'illustration du combat ; et c'est ce qui était difficile avec la formule du galop oriental véritable. Un coup d'œil jeté sur le relief de Çavuš köy fera ressortir aussitôt le caractère irréel de la composition ; à Abdère, au contraire, le cavalier emprunte l'attitude du jeune Dexiléos, alors que sa monture garde encore le dessin général du « cabré allongé » ; la violence du combat apparaît ainsi à la fois dans le mouvement du cavalier et dans celle de sa monture, alors que le galop attique était desservi par son allure « caracolante » de galop de parade. Une dernière remarque s'impose ; ce cheval cabré devant l'obstacle — en raison de ses antécédents et d'une confusion facile — est adopté comme formule du galop ; la représentation du cavalier isolé devait faciliter le passage. Ainsi les faits sont nets. Le galop oriental ne passe pas sans modifications dans l'art grec ; un travail d'adaptation a eu lieu ; les avantages des formules grecques pour le cavalier au combat sont combinés avec ceux de la forme orientale du galop[1].

(1) Un détail notable est celui du mouvement du bras, cf. Rodenwaldt, *SB Berlin*, 1933, p. 1040. Sur une stèle attique, comme celle de Dexiléos, le

La stèle d'Abdère est surtout une preuve de la rapidité et de la profondeur du mouvement qui fait triompher les formules nouvelles. Si le monument date bien du IIIe siècle avant notre ère, la victoire du galop allongé doit être liée au développement de l'art hellénistique. G. Rodenwaldt, reprenant et élargissant la thèse de Seure signalée ci-dessus, rattache cette victoire à la personne même d'Alexandre. Le grand conquérant aurait eu la coquetterie de se conformer à l'image du Grand Roi jusque dans sa représentation à cheval[1]. C'est le mouvement du galop allongé qu'il conviendrait de restituer sur la fameuse mosaïque de Naples illustrant la bataille d'Issus (on ne voit plus que le buste du roi déjà de face en opposition avec la tête encore de 3/4). Sur d'autres documents qui paraissent conserver le souvenir direct du Conquérant et qu'on a pu rattacher à la Chasse de Cratéros à Delphes, le cheval s'enlève précisément au galop allongé (fig. 14)[2]. En tout cas, avec la période hellénistique, ce type de galop devient de plus en plus fréquent. On le voit, en Grèce, sur la frise de Magnésie ou le monument de Paul-Émile à Delphes, toujours, bien entendu, en compagnie du galop attique. Mais ce sont surtout des documents découverts en Italie qui permettent de se rendre compte de la diffusion de cette formule nouvelle. Le galop allongé apparaît bien installé sur les urnes étrusques des IIIe et IIe siècles ; à la même époque il est représenté sur les vases à appliques de l'Apulie ou sur les grandes amphores de la même région[3],

bras droit est fléchi ; sur les monuments d'influence perse cités, tendu droit en arrière et vers le haut. C'est ce que l'on voit encore le plus fréquemment dans le cas du Cavalier, sauf dans le sujet du Retour de la chasse.

(1) Rodenwaldt, *l. l.*, p. 1043-1044, sur les modèles perses probables. Cette imitation du Grand Roi ne nous paraît pas assurée : ce dernier est encore debout dans son char sur la mosaïque de la bataille d'Issos ; (cf. aussi plus bas, p. 115) ; pour cette mosaïque, cf. Rizzo, *Boll. d'Arte*, 1925-1926, p. 529 s., et Fuhrmann, *Philoxenos aus Eretria*. Cf. aussi le cavalier de la tombe macédonienne de Niausta (Pfuhl, *Malerei und Zeichnung*, III, fig. 750) ; on notera le mouvement du corps penché en avant et la lance baissée ; à rapprocher quelques exemples de la série thrace, Kz 295, 311, 426, 436, 528.

(2) Pour ces monuments, relief de Messène, médaillon de Tarse, etc. cf. Perdrizet, *JHS*, 1899, pl. XI, p. 273 s.

(3) Pour le monument de Paul-Émile, Bienkowski, *Les Celtes dans les arts mineurs*, p. 165, fig. 240 s. ; pour Magnésie, p. ex. S. Reinach, *RR*, *a* 180-182 ; pour les urnes étrusques, *ibid.*, *c* 15, 2-4 ; 47, 3 ; 99, 2 et 3 ; 442, 1 ; 543, 1 ; 471, 1, ou exemples dans Bienkowski, *Gallier*, p. 79 s. ; 111 s. ; 122 s., pl. VIII et IX ; pour les vases apuliens, S. Reinach, *RV*, I, 91, 139, 206, 240, 270, 330, 386, 391,

et on le reconnaît dans mainte autre composition qui nous a laissé le reflet d'une Bataille de Barbares hellénistique. De ces exemples, on passe sans peine à la grande masse des documents romains. La forme, plus souple à la fois et plus expressive que le galop attique, triomphe sans conteste et *mérite, par analogie avec son prédécesseur, le nom de galop* hellénistique et romain[1].

Ainsi le type de galop qui est de règle sur les reliefs du Cavalier thrace fournit un indice chronologique : il est normal pour des œuvres de la période romaine, mais il est possible dès l'époque hellénistique ; en domaine thrace, la stèle d'Abdère le montre clairement et l'on rejoint ainsi, en les précisant, les conclusions que l'on peut tirer de la préhistoire du culte. Ce n'est pas la Grèce classique déjà qui a fourni le modèle, mais le monde hellénistique.

L'étude de l'iconographie du Cavalier thrace permet ainsi des conclusions nettes. La série doit être considérée à tous points de vue comme une forme locale de celle du Héros cavalier hellénique, et le type adopté est celui auquel pouvait et devait aboutir l'*interpretatio graeca* quand, à l'époque hellénistique, les liens de la Thrace avec le monde grec se firent plus étroits. Cette adaptation, nous l'avons vu, ne peut se rattacher à aucun centre précis, à aucun nom glorieux ; elle reste anonyme comme celle du Héros grec. Mais cet anonymat est la marque aussi d'un art particulier que l'on peut qualifier de populaire. Si nous voulons pleinement comprendre les caractères de la série thrace nous ne saurions négliger cet aspect ; on ne l'oubliera pas quand il s'agira d'apprécier la place des monuments du Cavalier dans l'art de l'Empire.

402, 498 ; pour les vases à applique, Rostovtzeff, *AJA*, 1943, p. 179 avec bibliogr. ; Bienkowski, *Les Celtes*, p. 80 ; pour les frises de l'Italie du Sud, *ibid.*, p. 98 et 111. Pour d'autres exemples hellénistiques, Rodenwaldt, *SB Berlin*, 1933, p. 1053-1054.

(1) Il importe de souligner que le galop allongé, dont le succès s'affirme dans l'art de l'Empire, ne représente pas un emprunt pur et simple à l'Orient, mais une adaptation ; des adaptations de ce genre sont le propre de la période que nous appelons hellénistique. Une autre forme de galop est connue à la même date dans l'Empire, mais elle ne sort pas des limites de certaines provinces proches de son centre de diffusion ; nous voulons parler du fameux « galop volant », dont S. Reinach déjà s'était occupé et à l'étude duquel Rostovtzeff a consacré plusieurs écrits (cf. p. 82, n. 1). Il est remarquable que ce type strictement oriental n'arrive pas à s'implanter dans le domaine propre de l'art gréco-romain.

3. — LES CAVALIERS DANUBIENS

A la série du Cavalier thrace répond celle, très voisine, des Cavaliers danubiens. On n'entreprendra pas pour le moment les recherches nécessaires sur la chronologie et l'évolution de ce groupe. Les renseignements les plus précis sont fournis par les éléments accessoires et le cadre historié, dont il sera question dans une autre partie de cet ouvrage ; et il suffira de rappeler ici que ces monuments appartiennent aux IIe et IIIe siècles de notre ère. Dans l'ensemble, ces œuvres

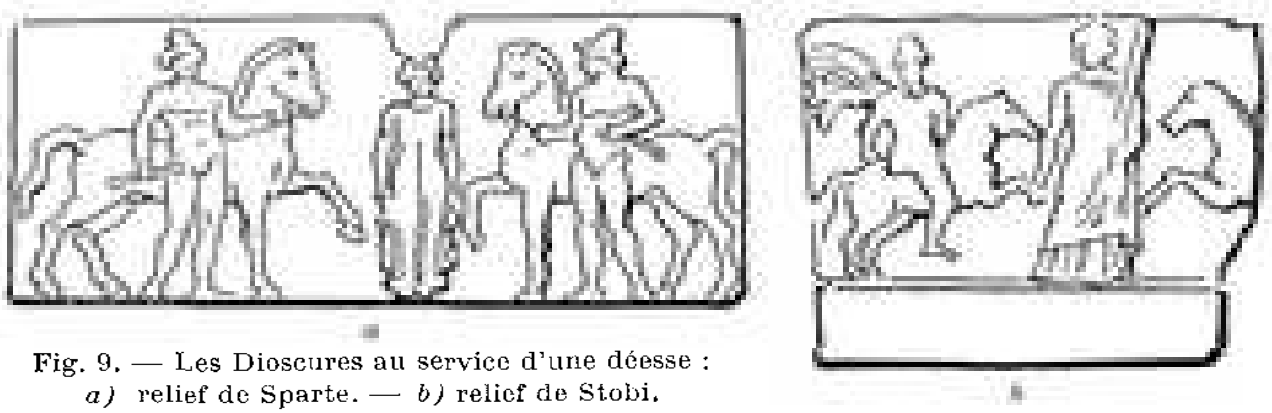


Fig. 9. — Les Dioscures au service d'une déesse : *a)* relief de Sparte. — *b)* relief de Stobi.

relèvent d'une inspiration très semblable à celles qui représentent le Cavalier thrace (fig. 61 et 62). On note les mêmes principes fondamentaux : prépondérance de la figure des cavaliers et de la déesse qu'ils flanquent sur les éléments accessoires, ici singulièrement plus développés. Et cette parenté n'a pas de quoi surprendre, puisqu'une des séries de notre groupe, celle qui ne met en scène qu'un Cavalier unique, peut être considérée comme directement inspirée des modèles thraces[1].

Le reste du groupe, qui est aussi le plus largement représenté, offre un motif nouveau, celui des deux cavaliers placés symétriquement de part et d'autre d'une déesse (fig. 63 et 64). Là encore le prototype se laisse découvrir

(1) Sur cette série, cf. outre les remarques données ci-dessus pp. 30 et 45, aussi ci-dessous, chap. VI.

sans peine ; mais on se passera cette fois de l'intermédiaire thrace pour remonter directement à une source grecque. Les problèmes à la fois religieux et artistiques que pose la coexistence de ces deux motifs seront discutés plus loin (cf. p. 320) ; on se bornera à observer pour le deuxième que les cités grecques ou hellénisées de la côte du Pont-Euxin ont dû fournir là encore le modèle nécessaire. Le prototype cherché est, en définitive, celui que l'on appellera, depuis l'étude qu'en fit F. Chapouthier, le motif des « Dioscures au service d'une déesse » (fig. 9) : le caractère purement hellénique est là encore établi avec certitude[1]. Une remarque permet d'ailleurs d'établir la servilité de l'imitation. On a vu que le Cavalier thrace apparaissait souvent lancé au galop, comme le requérait d'ailleurs sa fonction de chasseur, et, dans le cas du Cavalier danubien unique, pas et galop sont également représentés. Il n'en va plus de même pour les Cavaliers affrontés où l'absence de mouvement est de loin la plus fréquente. Or F. Chapouthier a noté que l'« immobilité » est la règle chez les Dioscures et que c'est dans le voisinage de la Thrace seulement que se manifestent quelques exemples de galop[2]. C'est donc le motif traditionnel qui l'a emporté, malgré le voisinage de la Thrace, et bien que ces cavaliers soient conçus comme des combattants, ainsi que le montre le « vaincu » étendu sous les pieds du cheval.

Il devient dès lors facile d'écarter la thèse de D. Tudor qui prétend, selon un procédé dont nous avons déjà constaté l'illusion pour le Cavalier thrace, faire dériver notre groupe d'un modèle particulier unique. Ce sont des tablettes métalliques découvertes à Razgrad en Bulgarie qui fourniraient le prototype cherché[3]. Elles représentent un dieu cavalier

(1) Chapouthier, *Dioscures*, p. 106 et p. 185. Le motif dans son origine première (la composition héraldique et symétrique) est oriental et connu anciennement dans l'art mésopotamien ; cf. Moortgat, *Bildende Kunst der Bergvölker*, pp. 35 et 46 ; pour la Grèce, S. Ferri, *Divinità ignote*, p. 115. — Le culte des Dioscures était bien implanté sur les rives du Pont-Euxin, cf. Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Dioskuren*, 1102 ; *Kabeiroi*, 1414 ; *Thrake*, 527 ; B. Hemberg, *Kabiren*, p. 223 ; Chapouthier, *Dioscures*, pp. 90-100 ; J. Babelon, *Mélanges Picard*, I, p. 24.

(2) Chapouthier, *Dioscures*, n° 61 (Stobi) ; n° 8 (Thasos) ; n° 12 (Ano Krousova), et pp. 281 et p. 284 (dédoublement du cavalier) ; p. 106 (immobilité).

(3) Kazarow, *AA*, 1922, 184, fig. 1 = Tudor, p. 226, fig. 2 ; fig. 2 = Tudor, fig. 3 ; et fig. 3 ; on a respectivement une plaquette entourée d'une double

unique dont l'attribut essentiel paraît être le rhyton. Il n'y a cependant aucune différence fondamentale entre cette figure divine et les autres cavaliers de la série thrace. Sur les deux plaquettes conservées, le Cavalier, barbu dans un cas, imberbe dans l'autre, coiffé du bonnet phrygien, élève ou tient dans la main droite un rhyton. Les rapports avec la série danubienne reposent seulement sur l'existence ici et là de certains éléments accessoires identiques : bélier, taureau, coq, serpent — et, pour la déesse qui figure sur d'autres plaquettes, le poisson. De telles analogies ne sont cependant pas d'une grande portée et ne prouvent de rapports certains ni avec la série danubienne, ni d'ailleurs avec le culte de Mithra[1]. On notera, au contraire, entre Razgrad et le reste du groupe thrace des points de contact multiples et évidents. Kazarow a constitué une liste des monuments sur lesquels le Cavalier ne répond pas exactement au type canonique. Il y a des cas, rares il est vrai, où il est barbu ; or à Razgrad il est ou barbu ou imberbe[2]. Le bonnet phrygien apparaît de même dans quelques cas, comme sur une des plaquettes de métal. Au surplus il existe dans la série thrace un dieu au rhyton, et ce même dieu est attesté en 200 avant J.-C. déjà sur les monnaies d'Odessos et de ses voisines, comme on l'a vu plus haut (cf. p. 63)[3]. Le sacrifice du taureau, dont l'importance pour le dieu de Razgrad est clairement indiquée sur les tablettes, n'est pas inconnu ailleurs en Thrace, comme en témoignent divers monuments[4]. Enfin, comme pour une des plaquettes de Razgrad, on peut encore alléguer des exemples du serpent qui déroule ses anneaux au-dessous du cheval[5]. On peut sans doute discuter sur la signification

torsade, un édicule à arcade et une plaquette simple ornée d'un cadre à stries. Sur d'autres trouvailles de Razgrad, cf. *AA*, 1925, p. 41, fig. 2, et 1927, p. 336, fig. 18.

(1) Selon les remarques de F. Chapouthier, de tels éléments ne sont « caractéristiques d'aucun culte » (*l. l.*, p. 292). Toute l'argumentation de Tudor sur le caractère mithriaque du culte danubien repose sur des rapprochements aussi fallacieux.

(2) Kazarow, p. 9.

(3) Kz 265 (n° 518) et p. 12, pour les monnaies ; pour ces dernières, cf. aussi ci-dessus, p. 64 et n. 1.

(4) Kz 274-281 ; 357 et 154.

(5) On connaît quelques exemples de cavaliers au serpent ; cf. L. Robert, *Hellenica*, III, p. 67, et n. 2. Monnaies d'Isinda et de Panemoteichos. *JHS*, 1895, p. 130 ; *BMC Lycia*, pl. XXXVI et XXXVII ; *Journ. intern. numism.*, VI, 1903,

de la femme qui accueille le cavalier sur bon nombre de reliefs thraces : pour F. Chapouthier, il s'agit d'une déesse et les preuves certaines de l'union d'une déesse avec le Cavalier ne manquent pas ; il n'y a donc pas lieu de s'étonner d'en rencontrer une à Razgrad[1]. Il semble donc que les variations locales sont suffisamment importantes pour permettre d'intégrer les documents de Razgrad dans la grande série thrace, où il est étonnant qu'un homme aussi averti que Kazarow n'ait pas envisagé de leur réserver une place[2].

Quant aux rapports stylistiques ou iconographiques entre Razgrad et les plaquettes danubiennes, ils sont illusoires : on ne trouvera sur les monuments thraces ni le type héraldique des cavaliers affrontés, ni encore l'image du vaincu étendu sous les chevaux, absence qui enlève la dernière vraisemblance à la thèse de Tudor. Les documents de Razgrad s'échelonnent sans doute sur une période assez longue et, même si l'on pouvait démontrer que certains d'entre eux appartiennent encore à la fin du Ier siècle de notre ère, on ne sortirait pas pour autant des limites chronologiques de la série thrace ; en vérité, la plaquette du dieu sous l'édicule à arcade centrale ne doit pas être très éloignée dans le temps de certaines des plaquettes pannoniennes. Il n'existe ainsi, en définitive, qu'un seul modèle pour le Cavalier danubien unique et pour le thrace : on retrouve dans un cas comme dans l'autre le reflet des mêmes reliefs grecs ; et ce sont des reliefs grecs encore qui ont fourni le prototype des cavaliers affrontés.

Les plaquettes danubiennes offrent cependant une parti-

pl. XV, n. 1, 2 et 4 ; à ajouter H. Metzger, *Monuments votifs d'Adalia*, p. 55, n° 29, pl. IX (« cavalier héroïque »). Le serpent dans le culte de dieux ou de héros est bien attesté par les exemples suivants : plaquettes d'Ilion, Dörpfeld, *Troja und Ilion*, II, p. 442, pl. n° 10149 et 10150 ; les monuments mithriaques de Doura, Neuenheim et Trébizonde. Enfin pour le cavalier thrace, il faut citer Kz 185 et 252 ; aussi Kz 144, sur lequel le sanglier est entouré des replis du serpent, et peut-être Kz 192, sur lequel semble avoir figuré un poisson à la même place.

(1) Kazarow, p. 14 et *R. E.*, *Suppl.* III, 1144 (pour cet auteur la ou les femmes que l'on voit accueillir ordinairement le Cavalier seraient des *Adoranten*) ; Chapouthier, *Dioscures*, p. 284.

(2) De fait, Kazarow voudrait reconnaître dans le dieu de Razgrad une forme de Sabazios (cf. Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Thrake*, 486 et 532) ; ce qui reste une hypothèse difficile à démontrer. On notera qu'on a découvert à Razgrad des reliefs du Cavalier du type ordinaire : Kz n° 825 et 826. Pour la date des plaquettes, Tudor, p. 229 (fin du Ier s. ?).

cularité qui doit retenir notre attention ; au vieux schéma héraldique des cavaliers affrontés est ajouté un élément nouveau dont nous venons de signaler la présence : sous les pieds du cheval, on voit régulièrement un personnage étendu par terre. D. Tudor a suffisamment souligné l'importance primordiale de ce détail pour l'identification de la série[1] ; il permet de la distinguer des Dioscures helléniques ou, dans le cas du Cavalier unique, des reliefs du dieu thrace, sur lesquels cette figure n'a été relevée que dans un cas sur lequel nous reviendrons plus bas. En règle générale, cette image du « vaincu » accompagne chacun des deux cavaliers, bien que parfois l'un d'eux seulement en soit flanqué ; dans la série pannonienne enfin, l'un de ces « vaincus » est remplacé par un gros poisson ; ailleurs encore ils sont doublés par des serpents ou par des dauphins[2]. En règle générale aussi, et malgré l'existence de quelques variantes, ces « vaincus » sont étendus de tout leur long, comme raides morts. Leur identification ne semble guère faire de doute : ils sont les symboles des forces néfastes abattues par les dieux[3].

L'histoire de ce motif n'a pas été retracée dans son ensemble. Quelques faits apparaissent clairement d'abord. Montrer le vaincu dans un état de prostration totale sous les pieds du vainqueur est une image d'antique tradition orientale et pour laquelle on trouvera des attestations reculées[4]. Il est plus rare de rencontrer dans la même tradition le vaincu sous les sabots du cheval. Pendant longtemps les images triomphales ne semblent représenter le vainqueur qu'à pied, dominant de toute sa hauteur l'ennemi abattu ; ou alors, on le voit en plein combat monté sur le véhicule royal, le char : ainsi déjà sur l'étendard d'Our ou,

(1) Tudor, p. 218.

(2) T 91-94 et T 23 pour les serpents et les dauphins.

(3) Telle est l'interprétation généralement acceptée, cf. Tudor, p. 218. On comparera la figure de la Némésis d'Alexandrie qui, elle aussi, foule un « vaincu » aux pieds ; cf. Volkmann, *ARW*, 1929, p. 296 ; Schweitzer, *Jahrbuch*, 1931, p. 214 *(Stehen auf dem Überwundenen)*. Aussi la figure de Sisinnios, cf. Perdrizet, *Negotium perambulans*, p. 15.

(4) P. ex. la stèle de Naram-Sin, cf. Gressmann, *Altor. Bilder*, n° 41, ou celle d'Annubanini, Herzfeld, *Iran in the anc. East*, p. 183, fig. 297. Cf. le récit de la mort de Jézabel, II, *Rois*, 9, 33.

plus tard, sur un relief de Zendjirli ou encore sur les reliefs égyptiens[1].

L'union du cavalier et du vaincu offre un cas plus complexe. L'image de l'ennemi mort par-dessus lequel passe un cavalier victorieux est attestée dans l'art assyrien déjà. Puis nous la rencontrons sur un groupe de monuments anatoliens ; sur des reliefs de style « gréco-perse » de Yenice köy on voit

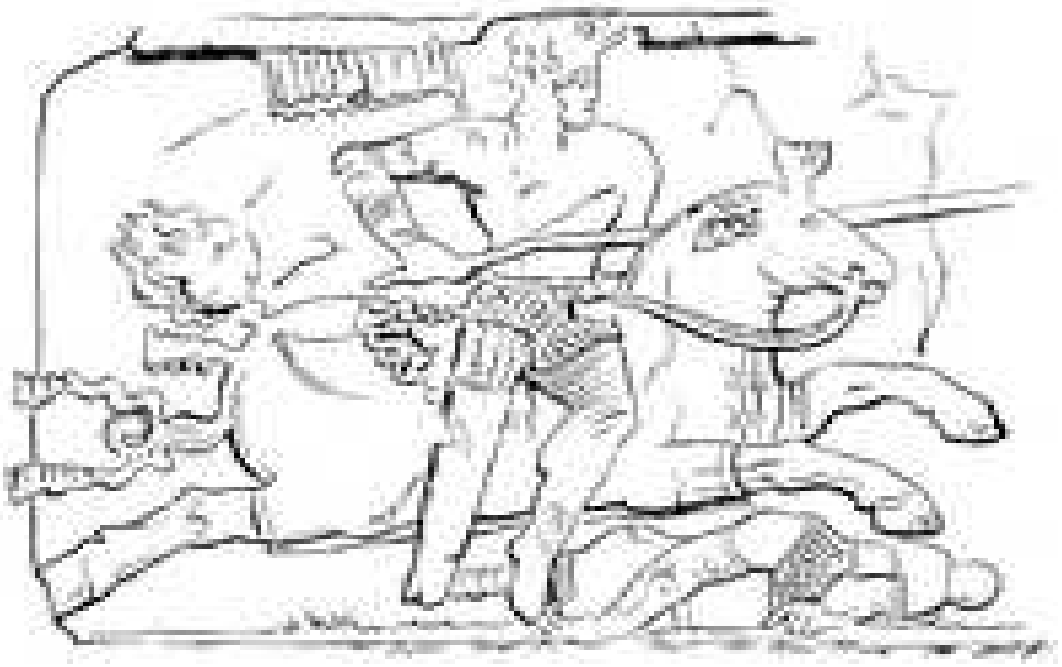


Fig. 10. — Cavalier sassanide, relief de Naqsh-i-Rustem.

trois cavaliers passant au galop par-dessus deux morts étendus, et une version plus hellénisée du motif nous est connue par des exemples du monument des Néréïdes, du sarcophage de Sidon dit d'Alexandre, ou encore du relief de Kadyanda[2]. Mais les pendants véritables des images orientales

(1) Pour le char, cf. étendard d'Our, Woolley, *Excavations at Our*, II, pl. 91-92 ; relief de Zendjirli, Pottier, *Art hittite* (*Syria*, 1920-21) p. 63, fig. 70 ; *Archiv f. Orientforsch.*, 1928, p. 20. Pour les monuments égyptiens, Gressmann, *Altor. Bilder*, 59 et 60 (trône de Touthmès IV) ; 87 (différentes poses de vaincus implorant grâce) ; 105 (char de Ramsès II). Cf. aussi un relief de Ninive avec cavalier passant au-dessus d'un mort étendu (époque d'Assurbanipal), O. Weber, *Assyr. Plastik*, pl. 35 ; Paterson, *Assyrian sculpture*, pl. 62-65.

Enfin pour la Grèce, une stèle de Mycènes, Picard, *Manuel*, I, p. 107, fig. 21.

(2) Yenice köy, *JHS*, 1912, p. 66, fig. 2 ; Kadyanda, Benndorf-Niemann, *Reisen in Lykien*, pl. XLV ; S. Reinach, *RR*, *b* 102 ; Monument des Néréides, Markman, *The horse in Greek art*, fig. 50 et 58.

du souverain vainqueur à pied nous sont fournis par d'autres monuments orientaux nettement plus tardifs. Toute une série de sculptures de Naqsh-i-Rustem, Shapur et Taq-i-Bostan (fig. 10) témoignent de la banalité persistante de ce thème de la victoire ; mais cette fois, fait notable, le souverain est à cheval et le mort apparaît toujours étendu sous les sabots de l'animal généralement arrêté[1]. Autre chose, en effet, est l'illustration de la bataille même victorieuse ; autre chose, celle du triomphe.

Fig. 11. — Stèle de Dexiléos (Céramique d'Athènes).

Le cavalier victorieux n'est nullement inconnu à l'art grec ; on rappellera encore la stèle de Dexiléos (fig. 11). Mais que l'on remarque l'esprit qui anime cette œuvre fameuse : *l'artiste attique a* laissé au vaincu le beau geste de la dernière défense ; tombé, il résiste encore[2]. G. Rodenwalt, dans une étude pleine d'aperçus, a souligné le fossé qui, sur ce point, sépare Orient et Occident ; l'image brutale du vaincu prosterné et foulé aux pieds n'est reçue qu'avec réticences en Occident, où l'esprit de la Grèce, toujours épris de mesure, semble avoir reculé devant l'illustration de l'excès du triomphe ; les monnaies impériales permettent en effet de suivre une évolution, où tardivement seulement le

(1) Nasqh-i-Rustem, relief I : Sarre-Herzfeld, *Iran. Felsreliefs*, pl. V ; *Survey of Persian Art*, IV, pl. 154 *A* (cheval au pas) ; relief V : Sarre-Herzfeld, pl. VIII et LI ; *Survey*, pl. 159 *A* (combat) ; Shapur, relief IV, Sarre-Herzfeld, pl. XLIII ; *Survey*, pl. 158 *B* (cheval au pas) ; relief V, Sarre-Herzfeld, pl. XLIV ; *Survey*, pl. 156 *B* (cheval au pas) ; relief VI, Sarre-Herzfeld, pl. XLV (cheval au pas). Taq-i-Bostan : *Survey*, pl. 160 *A* et 162 *D* : ici le vieux schéma du roi et du dieu debout à pied sur un vaincu étendu, comme on le voit déjà à Behistun pour le triomphe de Darius, Sarre-Herzfeld, pl. XXXV.

(2) Cf. pour une bibliographie partielle du débat, Weber, *Aegypt.-griech. Terrakotten*, p. 66 et n. 139. L'auteur signale un prédécesseur assyrien du cavalier Dexiléos, sur un relief de Sennachérib, fig. 37.

vaincu est placé sans résistance sous les sabots du cheval du vainqueur[1]. Serions-nous amenés ainsi directement à ce problème, fondamental pour notre recherche, de la pénétration des motifs orientaux dans le monde occidental ? La rareté de ce thème du triomphe dans l'art gréco-romain semblerait tout d'abord favoriser l'hypothèse d'une pénétration de ce genre. Mais examinons les données offertes par l'art de l'Empire.

Fig. 12 *a*. — Stèle du cavalier Andes (Mayence).

La série qui se présente d'abord à l'investigation est celle des stèles funéraires rhénanes appartenant à des cavaliers des *alae*. Une série de monuments éparpillés dans les musées de Cologne, Wiesbaden, Worms et d'autres villes des bords du Rhin montrent le cavalier romain dans cette attitude de triomphe au-dessus d'un ennemi prosterné (fig. 12)[2]. On s'aperçoit cependant à cette occasion que le vaincu n'offre pas un type uniforme, mais des attitudes variables. Le plus souvent il apparaît tombé sur le

(1) Rodenwaldt, *Jahrbuch*, 1922, p. 28, note que le type de Déxiléos figure sur les monnaies des Flaviens ; avec Trajan, l'adversaire lève une main suppliante ; avec Caracalla apparaît un petit barbare sous une des pattes antérieures du cheval ; avec Maximien Hercule, l'ennemi mort accompagné d'un autre, suppliant. On constate moins de timidité dans le cas de l'Empereur à pied ; le motif oriental du vaincu foulé aux pieds figure sur les monnaies de Trajan déjà. Cette divergence dans l'évolution peut tenir à la différence des modèles : oriental dans le dernier cas et directement reçu ; grec avec adaptation, dans le premier. Ainsi se confirmerait l'absence du cavalier arrêté sur le corps de l'ennemi vaincu dans l'art de l'Orient avant les Sassanides. — A noter que la statue de Marc-Aurèle du Capitole, discutée ci-dessus, est susceptible d'apporter des modifications aux remarques de Rodenwaldt.

(2) Pour l'ensemble de la série, G. Koepp, *Germania Romana*[2], III, p. 9 et pl. VI-X ; Hatt, *La tombe gallo-romaine*, pp. 143 et 150.

dos, mais le buste encore dressé et cherchant à se protéger contre son adversaire triomphant en se couvrant du bouclier : c'est le reflet encore, bien que barbare, du type Déxiléos. Dans d'autres cas, il est tombé face contre terre, mais semble se ramasser sur lui-même comme étreint par la peur[1]. Or un examen plus approfondi des monuments des Cavaliers danubiens aboutira à la même constatation. Dans le cas de loin le plus fréquent, le vaincu est étendu raide mort, soit sur le dos, soit la face contre terre ; mais on le montre aussi simplement tombé à la renverse, ou encore « mordant la poussière » ; *dans certains cas*, il est étendu de tout son long, mais redresse encore la tête ; c'est peut-être une forme abâtardie du dernier type décrit[2].

Fig. 12 b. — Stèle de T. Flavius Bassus (Cologne).

Deux de ces types se retrouvent ainsi, et sur le Danube chez les cavaliers divins, et sur le Rhin chez leurs correspondants humains et militaires. Et cette rencontre permet de croire à une diffusion plus considérable de ces motifs qu'on n'a voulu l'admettre. G. Koepp, en effet[3], avait insisté sur le caractère local des stèles des *equites* avec vaincu : ce serait non pas simplement un type rhénan, mais même un type localisé plus étroitement sur le cours supérieur du fleuve — il est frappant, sans nul doute, de constater qu'on n'a pas

(1) Cf. E 5785, 5786, 5852, 6014, 6016, 6018, ou S. Reinach, *RR*, *b* 59, 70, 94 ; à noter *b* 3, relief d'un cavalier dalmate trouvé en Algérie. Pour le second type, E 5854, ou S. Reinach, *RR*, *b* 72 et 450. Un exemple tout à fait barbare, E 5784, ne montre plus que la tête du vaincu.

(2) A la renverse, T 41 et 51 ; mordant la poussière, T 37, 99, et peut-être T 101 et 104 ; cf. Tudor, p. 218.

(3) Koepp, *Germania Romana*², III, p. 9 et 12.

découvert de stèles de ce genre dans la patrie même des *dieux cavaliers danubiens*. Si *une telle restriction paraît* admissible pour la représentation des *equites* des *alae*, elle ne l'est cependant pas pour le motif en tant que tel, comme le montrent précisément nos reliefs danubiens. La diffusion *locale d'un thème sur des monuments de destination identique* ne prouve rien pour son extension générale : si les artistes du Rhin supérieur ont employé le motif du cavalier passant par-dessus l'ennemi vaincu, c'est qu'ils l'ont trouvé dans le bagage d'images dont ils disposaient et qu'ils partageaient avec d'autres.

Ces constatations sont renforcées par celles que permet un autre type de cavalier provincial : le Cavalier à l'anguipède, cette figure de dieu triomphant qui ornait le sommet de nombreuses colonnes dressées dans la Gaule orientale, les deux Germanies ou les Champs Décumates. La parenté de ce groupe avec le précédent est manifeste, sinon toujours formulée, en raison de la transposition en ronde-bosse et de la modification de sens de l'ensemble. Sous les sabots du cheval apparaît une figure anguipède qui sert de support au dieu et à sa monture (fig. 13)[1]. Ce n'est pas le lieu ici de déterminer la signification de ce groupe, et c'est la manière dont il est traité qui nous retiendra. On constate encore l'existence des deux variantes déjà signalées, bien que la proportion des cas soit inversée. Le plus souvent le géant présente le dos au cavalier et se penche en avant comme peinant sous l'effort ; il lui arrive même, mais c'est pure maladresse de la part de son auteur, d'être presque étendu à plat ventre. Dans quelques cas cependant, il est tombé par terre à la renverse, le buste dressé et soutenant de ses deux mains les pattes du cheval[2].

Ainsi les rapports avec la série des *equites* paraissent, tout compte fait, plus concluants que ceux qu'on a prétendu admettre en général. Pour A. B. Cook, le modèle serait révélé par le sujet même[3] : le Jupiter barbare reproduirait, non certes sans modifications, l'image du Zeus des Grecs en

(1) A. B. Cook, *Zeus*, II, p. 57 ; Koepp, *l. l.*, IV, p. 11 ; P. Lambrechts, *Divinités celtiques*, p. 81.

(2) E 5606, 4557 et G 76 ; Cook, *Zeus*, fig. 39 et 41 et p. 79. Le groupe de Luxueil, E 5357, reste douteux.

(3) Cook, *Zeus*, p. 82. On notera le groupe de Grand (fig. 47, E 4898) qui montre le dieu précédé d'un petit génie.

lutte avec les Titans. Et cette remarque est justifiée sans doute, si l'on s'en tient à l'apparence donnée au dieu et à son acolyte ; mais un Jupiter grec ou romain n'est jamais représenté à cheval ; au plus, le voit-on monté sur son char, et toujours le géant se redresse en un mouvement violent de rébellion. Cavalier et figure prosternée, sous les deux formes que nous avons signalées, sont au contraire les éléments essentiels des monuments danubiens. Et l'on pourrait relever les traces de rapports plus étroits. Dans le groupe de Senon, le géant est tombé sur le côté, attitude qui ne peut s'expliquer que par l'imitation d'un modèle en relief. Et ce même modèle en relief se trahit nettement dans le groupe de Saint-Martin du Mont (Dijon), où le monstre anguipède est remplacé par une femme étendue tenant des épis à la main : c'est le reflet de l'image adoptée par l'art romain pour la représentation de Tellus ou Terra mater, telle qu'on la voit sur maint relief[1].

Fig. 13. — Cavalier à l'anguipède (Karlsruhe).

Cette remarque pose d'ailleurs un problème. Le Jupiter à l'anguipède n'est jamais représenté autrement qu'en ronde-bosse ; et c'est même là parfois un indice matériel qui permet de l'identifier. Si l'on considère qu'un certain nombre de ces monuments sont de proportions fort modestes, on peut se montrer étonné d'un tel attachement à ce mode de représentation. Il s'explique sans doute par la nécessité de placer le groupe au sommet d'une colonne, même petite ; mais il n'est pas inadmissible

(1) E 4639 et 3455 ; ce dernier monument semble donner raison à ceux qui voient dans le génie anguipède le symbole de la terre ; pour Tellus, cf. p. 294, n. 6 . Le problème est complexe, Hatt, *La tombe gallo-romaine*, p. 144, n. 9, rappelle les stèles des *equites* montrant un tronc d'arbre sous le ventre du cheval : influence de la ronde-bosse ?

non plus de croire qu'il pouvait s'appuyer sur des compositions de schéma analogue et réalisées en ronde-bosse.

Or on possède encore les indices de l'existence de compositions de ce genre. Une des œuvres les plus fameuses qui ornait jadis la Rome impériale, et qui continue à embellir la Rome moderne, est la statue en bronze de Marc-Aurèle dressée sur la place du Capitole. L'Empereur s'avance solennellement sur son cheval au pas. Mais nous savons par une description du XIIe siècle que l'aspect actuel n'est pas celui que contemplaient les contemporains du souverain philosophe ; sous la patte levée du cheval était placée une petite figure de barbare, les mains liées dans le dos[1]. Ce petit personnage servait sans doute à rappeler les victoires de l'Empereur, mais pouvait avoir l'avantage matériel de consolider la statue équestre. Rien n'empêche de croire que des vaincus-supports de ce genre ont été fréquents et que seules les destructions séculaires les ont cachés à nos yeux.

Si enfin nous tenons à nous convaincre de la banalité du motif, voici deux exemples révélateurs. N'est-il pas piquant de noter que le cavalier à l'anguipède possède un ancêtre lointain dans un groupe d'acrotère de Marasa de Locres datant du Ve siècle avant J.-C., dans lequel les chevaux des deux Cavaliers affrontés sont soutenus déjà par les mains tendues de deux génies marins à queue de poisson[2] ? Dans le monde romain de nouveau, on signalera des figurines de terre-cuite découvertes en Égypte ; elles représentent un cavalier dont la monture lancée au galop prend appui sur un personnage agenouillé qui lui présente le dos ; on a eu raison, sans nul doute, de rapprocher ce motif énigmatique, mais très probablement d'inspiration profane, du Jupiter à l'anguipède[3].

(1) Helbig, *Führer*[3], p. 408, et Kluge-Lehmann-Hartleben, *Grossbronzen*, II, p. 86 et pl. XXV.

(2) Picard, *Manuel*, I, p. 368, fig. 103 ; Chapouthier, *Dioscures*, p. 207 ; S. Ferri, *Divinità ignote*, p. 93 et p. 111. E. Maas suggérait comme modèle du cavalier à l'anguipède un groupe que Pausanias (1, 2, 4) avait vu à Athènes (cf. *Tagesgötter*, p. 218). Dans ce cavalier brandissant sa lance contre un adversaire, le périégète prétendait reconnaître Poseidon — en dépit de la dédicace. Ces renseignements restent malheureusement insuffisants à fonder des conclusions sérieuses.

(3) Weber, *Aegypt. griech. Terrakotten*, pl. 31, n°s 336 et 337 ; Breccia, *Mon. Égypte gréco-rom.*, II, I, p. 63, n° 341 et pl. XXXIX, 5, où sont énumérées les hypothèses d'A. J. Reinach (victoire ptolémaïque), Perdrizet (sujet

Voici déjà une liste d'exemples révélateurs ; mais la diffusion du motif paraîtra hors de doute, si nous examinons certains « types curieux » du Cavalier thrace. Des reliefs de Philippes et environs, dédiés au *Dominus Rincaleus*, montrent le mort étendu sous le cheval ; comme il est fréquent dans la série thrace, l'animal est au galop, et l'on a encore deux variantes pour trois monuments conservés : une fois le schéma de Dexiléos, deux fois le vaincu étendu de tout son long. A ce petit groupe, l'on ajoutera deux monuments isolés, l'un sûr, de la région de Novo Selo-Pazardjik (Kz 218, n° 393) et l'autre douteux, de Haskovo (Kz 225, n° 400). Comme le souligne P. Collart, il n'y a pas lieu de conclure à un lien quelconque avec le groupe danubien : ce sont des formes particulières du Héros et elles ne font qu'attester la banalité du motif que nous étudions[1]. On ne saurait ainsi se soustraire à la conclusion que le thème du vaincu étendu sous les sabots du cheval dans une posture plus ou moins avantageuse appartenait au cahier de motifs dont disposait un artiste de l'Empire.

Si, de la sorte, ce motif apparaît comme une des variantes de la représentation du cavalier à l'époque impériale, il ne sera plus absurde de lui chercher un modèle hellénique. Un grand défenseur des influences orientales et de l'originalité des données orientales, M. Rostovtzeff, dans une étude fort nuancée, a été amené à conclure que la représentation du combat de cavaliers, au lieu d'être d'origine orientale, comme on pourrait être tenté de le croire, est en réalité un motif hellénique[2]. Et pour le schéma particulier qui nous préoccupe ici, il rappelle les recherches déjà anciennes qui ont permis de prouver son existence dans la céramique grecque des Ve et IVe siècles[3]. Les exemples hellénistiques se trouveront parmi les documents que nous avons déjà invoqués plus

mythologique), Breccia lui-même (sujet de genre). Weber, p. 198, pense aux *sparsores* qui, dans les cirques, se faisaient petits pour laisser passer la course.

(1) Collart, *Philippes*, p. 425, pl. 70, 3 et 71, 1 et 2 ; Picard, *RHR*, 1922, II, pl. IV et p. 153.

(2) *AJA*, 1943, p. 174, *The Parthian shot*, en particulier, p. 179.

(3) Loeschke, *Bonner Studien Kekulé*, p. 218.; Burckhardt, *Reitertypen* (diss. Munich, 1906), p. 30 ; Wernicke, *Münchener arch. Beiträge*, p. 320 ; *Hermes*, 26, p. 65, n. 1 ; Schoppa, *Darstellung der Perser* (diss. Heidelberg), p. 11 et n. 4. Pour les monuments grecs archaïques, à noter les fibules béotiennes avec le mort sous le cheval, J. Wiesner, *Fahren und Reiten* (*Der alte Orient*, 38), p. 47, pl. IV, 2 et 5 ; Hampe, *Frühgriech. Sagenbilder*, p. 52.

haut pour la forme du galop allongé : vases à appliques italiens, frise de Paul-Émile, ou encore les appliques en bronze illustrant des batailles de barbares[1]. Une œuvre fameuse comme le camée de Belgrade montre encore l'Empereur lançant son cheval par-dessus un ennemi mort étendu et un autre agenouillé[2]. L'image du vaincu abattu, étendu sous les pieds des combattants ou sous les pattes de leurs chevaux, n'est en réalité pas rare dans les scènes de batailles grecques et le motif isolé n'est pas davantage exceptionnel.

Cette image ne présentait d'ailleurs rien qui pût choquer l'œil ou la conscience d'un Grec. On peut croire qu'à l'origine il ne lui revenait qu'un rôle secondaire ; ce n'est pas elle qui attirait l'attention, mais le combat, et le combat dure encore, comme le montre le cheval au galop ; c'est aussi que la figure étendue comblait avantageusement l'espace disponible sous le corps de l'animal dressé. Mais, nous l'avons indiqué, le thème du triomphe illustré par le cheval arrêté au-dessus de l'ennemi prosterné trahit une inspiration différente et que nous sentons plus réellement comme orientale. Il n'est pas indifférent pourtant que sa diffusion dans l'art impérial, attestée par les exemples signalés, pût s'appuyer sur des motifs apparentés : de l'image du duel entre cavalier et fantassin du type Déxiléos, par celle du combattant s'élançant par-dessus l'ennemi mort vers d'autres engagements, on passe insensiblement à celle du vaincu prosterné sous les sabots du cheval au repos. Ce type dernier du triomphe intégral est celui de nos plaquettes danubiennes ; s'il n'y a pas lieu de le considérer comme exceptionnel, on fera pourtant la remarque que sa présence s'explique le plus aisément par la simple combinaison du schéma traditionnel des Dioscures sur le cheval au pas et du motif du vaincu prosterné.

Le recours à une influence orientale directe et particulière[3] nous paraît ainsi inutile ; l'image des plaquettes danubiennes

(1) Bienkowski, *Les Celtes dans les arts mineurs,* frise de Paul-Émile, p. 166 et fig. 240, 244 *a* et *b* ; vase de Canosa, p. 88, fig. 138 *c* et 140 ; frise de terre-cuite de Calvi, p. 98, fig. 143 ; frise de terre-cuite de Pompéi, p. 121, fig. 172, et le chap. I, sur les appliques de bronze.

(2) Rodenwaldt, *Jahrbuch,* 1922, p. 17 s., sur ce monument ; S. Reinach, *RR, b* 160.

(3) Les monuments sassanides cités plus haut, p. 95, dernière floraison de l'art de l'Iran préislamique, pourraient s'expliquer par l'adaptation tardive d'un modèle venu d'Occident.

s'explique par une évolution interne de l'art gréco-romain. Mais une remarque s'impose ; l'altération de la véritable tradition hellénique reste indéniable ; la vision du vaincu prosterné révèle un esprit nouveau et il ne paraît guère douteux que ce thème ne fît appel à des consciences plus frustes que celui, par exemple, de Déxiléos. Aussi bien les stèles des *equites*, l'image même de l'Empereur triomphant, trahissent la faveur que pouvait rencontrer ce motif dans certains milieux — non des plus raffinés — comme celui de l'armée romaine ; quant au Cavalier à l'anguipède, c'est une figure de dieu barbare qui ne sort pas du domaine limité d'un art provincial. Barbares aussi, et peut-être vénérés par *les légionnaires, étaient nos Cavaliers danubiens. Nous avons* noté dans la formation des monuments du Cavalier thrace, le caractère populaire du groupe ; la remarque se vérifie, on le voit, dans le cas des plaquettes.

La parenté des deux groupes apparaît ainsi comme complète, et nos conclusions sont identiques. Et elles le demeurent en dépit de l'écart chronologique qui sépare l'une et l'autre série. Si nous avons pu déceler les antécédents hellénistiques du dieu thrace, nous ne saurions concevoir la formation des monuments danubiens antérieurement à la période impériale, et même plus exactement avant la constitution de la province de Dacie. Une même tradition cependant, uniforme et ininterrompue, se fait sentir ici et là.

4. — LA NOTION DE DIEU CAVALIER

Le Héros thrace, ainsi que le couple danubien, est représenté à cheval : c'est là une règle qui, dans notre documentation actuelle ne connaît pas encore d'exception, et si demain nous trouvions des représentations d'un type différent, la règle ne perdrait pas de sa force. Qu'en conclure sinon que les fidèles devaient chérir tout particulièrement ce motif ? Car si l'on peut, ou même si l'on doit, faire une large place dans ces deux séries aux traditions conservatrices de monuments d'inspiration à la fois religieuse et populaire, celles-ci ne suffisent pas à expliquer une uniformité aussi étonnante. Les représentations des Dioscures, ou les reliefs funéraires dont nous avons montré le rôle dans la genèse de nos deux groupes, offraient bien d'autres motifs où les dieux

et les morts apparaissaient à pied, motifs qu'il était tout aussi aisé d'adapter que ceux qui ont été préférés. Or l'inverse s'est produit, et c'est dans les régions où le dieu cavalier était maître que les Dioscures helléniques sont montés à cheval[1].

Il y a là une divergence manifeste avec les traditions religieuses et artistiques de la Grèce et de Rome. Mais l'Empire était vaste et d'autres traditions y étaient vivaces. On constate ainsi en d'autres régions encore l'existence de dieux représentés à cheval ; en dernière analyse, le domaine des dieux cavaliers, tel qu'on peut le délimiter à l'heure actuelle s'étend du Danube à l'Euphrate, couvrant ainsi dans l'essentiel la moitié orientale de l'Empire ; on aura l'occasion de mentionner des exemples de dieux cavaliers en Égypte : ils sont moins nombreux et paraissent moins chez eux qu'en Syrie ou en Anatolie. En Occident, en dehors du Cavalier à l'anguipède des régions rhénanes, on ne peut citer de type comparable.

L'existence du type du dieu cavalier a été notée depuis longtemps et a suscité des commentaires fréquents, sinon toujours approfondis ; ce sont d'ailleurs les exemples anatoliens qui ont donné naissance au débat. Depuis les recherches de W. Ramsay et d'autres voyageurs qui sillonnèrent l'Asie Mineure en tous sens, l'existence d'un « dieu cavalier anatolien » était devenue, sinon un article de foi, du moins une vérité acceptée sans grande réticence. La conception d'une telle divinité s'accordait avec les vues générales auxquelles semblait mener l'étude des religions anatoliennes : à côté de la Grande Mère qui paraissait vénérée sous des formes multiples, on pouvait placer un dieu cavalier, de même attesté en des régions diverses et sous des formes variées. Ces théories, tacitement acceptées, ont été mises en pièces récemment dans une étude brillante de L. Robert prenant pour base un dieu anatolien défini, Kakasbos[2]. L'auteur rappelle à ce propos quelques vérités premières trop facilement oubliées : « Avant de tout confondre, il faudrait étudier chacun de ces dieux, son type et l'aire d'extension de son culte, et rechercher si son nom n'a pas quelque importance » ; et ainsi partant en guerre contre « cet être protéiforme » qu'est le prétendu dieu cavalier, L. Robert cher-

(1) Cf. les remarques de Chapouthier déjà citées, p. 90, n. 2.
(2) *Hellenica*, III, p. 56, et VII, p. 54.

che à restituer à chaque dieu local son image, les critères sûrs ne pouvant être fournis que par le nom des divinités et par leurs attributs propres ; ainsi Kakasbos, bien loin de se signaler par le fait qu'il est monté, a comme insigne particulier la massue. Dès lors, comment s'expliquera le fait que ce dieu, ainsi que d'autres portant d'autres noms et munis d'autres attributs, soit représenté à cheval ? L. Robert fait siennes les vues d'un excellent connaisseur des religions thrace et anatoliennes, P. Perdrizet, qui a écrit : « En Thrace et en Asie Mineure, pays de grandes plaines fertiles en chevaux, les seigneurs allaient à cheval ; on s'imaginait donc les dieux à cheval »[1]. Ainsi il n'existe pas de dieux cavaliers, mais seulement des dieux représentés à cheval et, plus exactement même, des dieux de peuples cavaliers.

De son côté, H. Seyrig, passant au crible les monuments offerts par la Syrie, aboutit à des formules analogues, quoique plus nuancées ; ayant constaté que les dieux cavaliers de cette région sont surtout fréquents dans la zone désertique, dans un « milieu de caravaniers, d'éleveurs, de miliciens », il conclut : « ils devaient protéger les convois sur la piste, les bêtes au pâturage, les détachements qui brisaient les rezzous toujours renouvelés des nomades ». Et encore, à propos de l'Asie Mineure : « simplement ce sont des dieux rustiques et la population rustique se figurait à cheval les dieux *qu'elle adorait ». De nationale, l'explication est devenue* sociale[2].

On saisit l'intérêt de la question pour notre étude ; s'il n'existe pas de dieu cavalier proprement dit, s'il n'existe que des dieux de peuples cavaliers, la représentation du cavalier divin ne répond plus à des exigences religieuses profondes, mais n'exprime qu'une convention analogue à celle qui a fait adopter pour nombre de dieux orientaux un costume conventionnel, dit « costume phrygien » ou « costume oriental ». Il y aurait sans doute là un phénomène intéressant, un aspect remarquable de cette intégration des dieux barbares

(1) *RA*, 1904, I, p. 19.

(2) *Syria*, 1949, p. 230 et 239. Lefèbvre, *Annales serv. ant. Égypte*, XX, 1920, p. 2-3, écrivait jadis : le type du dieu cavalier « correspond à l'idée d'un être divin qui, issu du sol de la Thrace, était considéré orginairement comme le protecteur des paysans grands éleveurs de chevaux et comme le chasseur qui les débarrassait des bêtes dangereuses et malfaisantes ».

dans la civilisation gréco-romaine. Mais les arguments avancés dans ce débat peuvent-ils être considérés comme définitifs ? Il n'est pas dans nos intentions, certes, de ressusciter le dieu cavalier « anatolien » unique et primitif ; cette entité, postulée dans le désir de trouver un ancêtre commun aux différents dieux cavaliers de l'époque romaine, n'a jamais existé pour la bonne raison — que nous appuierons d'arguments plus détaillés — qu'un dieu cavalier n'est attesté dans l'Orient antique ni par les textes, ni par les monuments figurés. Il est ainsi indispensable de maintenir les distinctions exigées par L. Robert, de reconnaître l'existence de dieux cavaliers différents et distincts, en laissant à chacun son image propre. Et à la suite des thèses citées, le problème se trouve circonscrit à la question de savoir si le cheval n'est qu'une sorte d'accessoire, d'élément extérieur, marque de la nation ou de la classe sociale des fidèles, ou si sa présence est liée aux fonctions du dieu, révélant ainsi un des aspects de sa nature, ces fonctions pouvant être, au reste, aussi variées que le permettent les usages mêmes que l'on pouvait faire de l'animal.

Dans les études anciennes, le cavalier anatolien ou syrien est souvent interprété comme un dieu solaire. R. Dussaud écrivait jadis à ce propos : « La marche de l'astre solaire a été symbolisée non seulement par Hélios dans son quadrige, mais aussi par Hélios cavalier »[1]. On hésitera quelque peu aujourd'hui à faire usage encore du terme de « cavalier solaire » : les recherches de L. Robert et de H. Seyrig ont là encore ruiné bien des idées préconçues. Sans doute en Asie Mineure, des figures comme celles de Sozon, d'Apollon Lairbenos, du dieu Saint et Juste, et d'autres semblent revêtir un aspect solaire traduit par la couronne radiée ; mais comment démontrer que c'est cet aspect qui leur a valu leur monture et non une tendance générale à concevoir les dieux comme des cavaliers[2] ? En Syrie, la situation est plus nette encore : il n'existe, en définitive, qu'un seul monu-

(1) *Notes de mythologie syrienne*, p. 52.

(2) Cf. Höfer, dans Roscher, *ML, s. v. Sozon*, 1283 ; Weinreich, dans Pauly-Wissowa, *RE, s. v. Sozon ; Höfer, Roscher, ML, s. v. Lairbenos*, J. Babelon, *Rev. numism.*, X, 1947-48, p. 1 (Tyrimnos) ; Imhoof-Blumer, *Lyd. Stadtmünzen*, p. 149-152. Sur ces différentes figures de dieux anatoliens, cf. les remarques essentielles de L. Robert, *Hellenica*, III, p. 59, n. 2 ; p. 62 et 70 ; p. 65-66, et en général toute cette étude.

ment qui puisse mériter l'appellation de « dieu cavalier solaire » — encore que le personnage reste anonyme — le cavalier de Ferzol, nimbé de sept rayons et tenant un globe à la main[1]. Fait curieux, mis en lumière par H. Seyrig : *Hélios à cheval* n'est sûrement attesté qu'en Égypte ; sa figure apparaît sur quelques émissions du règne de Trajan, et un Ἥλιος ἐφ' ἵππῳ est mentionné dans une inscription de Pergame au milieu d'une liste de divinités égyptiennes[2]. Mais si l'on remarque que les dieux cavaliers, toujours rares dans la vallée du Nil, ne peuvent se rattacher à aucune tradition nationale, l'on en vient à croire, à l'examen des monnaies, à une influence de la représentation de l'Empereur ; et si à Théadelphie le Ἥρων Σουβαττος est figuré avec un nimbe radié, on ne saurait reconnaître là que l'effet d'un syncrétisme tardif auquel tout dieu était exposé dans un pays où la théologie solaire avait poussé des racines aussi profondes[3].

Les raisons ne manquent donc pas de douter de tout lien sérieux entre Hélios et le cheval et de donner aux quelques exemples de cavaliers solaires la *même explication* qu'à leurs congénères. Cependant, R. Dussaud, dans le passage déjà cité, invoquait en faveur de son point de vue l'exemple de la Sélénè hellénique ; et cette comparaison nous mène tout droit au cas d'un dieu anatolien bien défini : Mèn, le dieu de la lune. Or une des représentations de ce dieu, et non la

(1) Ronzevalle, *Mélanges de Beyrouth*, XXI, 1937, p. 29, pl. VI VIII ; *Syria*, 1938, p. 364, fig. 2. — Il faut écarter avec H. Seyrig (*Syria*, 1949, p. 244) les deux statuettes de bronze d'Alexandrette représentant un dieu et une déesse à cheval, mais sans attributs caractéristiques ; cf. S. Reinach, *RA*, 1902, I, p. 227.

(2) Inscription de Pergame, Fränkel, *Inschriften von Pergamon*, n° 336, dédicace de hiérophantes représentant Sérapis, Isis, Anubis, Harpocrate, Osiris, Apis, Arès et les Dioscures ; on peut rapprocher le relief du Caire, Edgar, *Catalogue*, n° 27573, en guise d'illustration ; on y voit dans une file analogue un cavalier surmonté d'un faucon, sans doute Horus. Il convient cependant de signaler pour l'Asie Mineure une dédicace des *tekmoreioi* mentionnant un ἐφίππιος Ἥλιος, *IGRR*, III, n° 296 ; Clermont-Ganneau, *Recueil*, V, p. 159 ; *RA*, 1887, I, p. 96 ; Cumont, I, p. 290, n. 3 ; *Papers of the Amer. school Athens*, 3, p. 240, n° 371. — Pour le terme ἐφίππιος, cf. les épithètes du Cavalier thrace, Kz n° 363 : ἐπίπιος ; n° 755 : Βετέσπιος, Οὐετέσπιος ; n° 78 : Οὐτάσπιος, et p. 12. Kazarow signale, p. 11, un cavalier radié (n° 577) et un autre avec rosace (n° 607).

(3) Pour toute cette question, cf. H. Seyrig, *Syria*, 1949, p. 240. Pour l'association ancienne du cheval et du soleil, cf. cependant ci-dessous, p. 110.

moins fréquente, le montre en cavalier[1]. Pour Perdrizet, la solution était aisée : si le dieu est à cheval, « c'est simplement qu'il est un dieu anatolien ». Mais le caractère douteux de cette affirmation apparaît dès que l'on se rend compte que la figure de Mèn cavalier est connue par un grand nombre de monnaies : nul doute qu'il ne fît office de divinité poliade, de protecteur des cités auxquelles il servait de blason. Il y a ainsi toute apparence que le type a pris naissance dans un milieu hellénisé et, en ce cas, le modèle ne saurait être douteux : l'image de Séléné montée à cheval, à mulet et, à l'occasion même, sur un bovidé, est trop connue pour demander beaucoup d'attestations ; parfois le char traîné par des bœufs revient aussi à la déesse et, indice révélateur, on le retrouve dans le cas de Mèn[2]. Or il n'y a guère de doute qu'à l'époque classique et post-classique Séléné ne soit montée, en tant que divinité astrale ; ne lui faut-il pas parcourir la vaste voûte céleste de l'Occident à l'Orient ? Et c'est dans cet équipage qu'elle fait pendant à Hélios sur son char. Ce n'est donc pas l'amour des habitants de l'Asie Mineure pour le cheval, ni le caractère rustique du dieu — au demeurant fort contestable — qu'il faut invoquer pour comprendre cette figure de Mèn : le cheval possède là une fonction précise[3]. Sans doute, dira-t-on, Mèn n'est cavalier que par imitation, par transmission d'un motif, et l'on pourrait ajouter que cette transmission a été facilitée par l'habitude de représenter les dieux à cheval. Mais l'exception à la prétendue règle demeure ; et réfléchissons que le Héros thrace lui aussi, que les Cavaliers danubiens eux aussi reflètent un modèle hellénique, si bien que tout l'édifice construit sur leur signification ou nationale ou sociale devient branlant.

Cependant le rapprochement de Mèn et de Séléné soulève

(1) Pour Mèn, Drexler, dans Roscher, *ML*, *s. v. Men*, et Lesky dans Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v.* ; pour Mèn cavalier, Cesano, *Annuario di Atene*, III, 1916-1920, p. 171 ; L. Robert, *Hellenica*, III, p. 59, et n. 3 (où sont cités d'autres documents). Pour l'opinion de Perdrizet, *BCH*, 1896, p. 105.

(2) Roscher, *ML*, *s. v. Mondgöttin*, 3174, 3136, 3142. Pour Mèn sur le bige à bovidés : monnaies de Téménothyrai de Phrygie, cf. Drexler, *l. l.*, 2718. — Le type de Mèn a émigré en Syrie, où on le retrouve sur les monnaies de Laodicée du Liban (cf. de Saulcy, *Numism. de Terre Sainte*, p. 2, et Mac Donald, *Hunterian Collection*, III, 222 : Mèn debout à côté de son cheval) ; l'existence d'un dieu lunaire local doit expliquer cet emprunt.

(3) Pour les monnaies représentant Mèn, cf. les auteurs cités ci-dessus, n. 1. Aussi L. Robert, *Hellenica*, III, p. 61, n. 1.

une question fondamentale : celle de l'origine du motif du dieu cavalier. Il est un fait que l'on n'a jamais pris sérieusement en considération : ce motif ne nous est pratiquement attesté que par des documents romains, bien que l'on puisse, comme dans le cas du Cavalier thrace, présumer des modèles hellénistiques. Mais comment expliquer cette floraison subite de dieux cavaliers à une date aussi tardive ? à quelle tradition se rattache le motif, ou à quel fait nouveau correspond sa naissance ? C'est en étudiant ce problème que nous approcherons peut-être de la compréhension de la nature véritable du « dieu cavalier ».

L'imagerie de l'Orient ancien nous permet d'abord quelques constatations significatives. On y chercherait vainement le prototype du dieu cavalier à haute époque : quelques rares exemples d'Égypte, et d'autres de Syrie, ceux-ci d'interprétation d'ailleurs douteuse, forment toutes les données. Voici d'abord, conservée dans le désert égyptien, l'image d'Asiti-Anat à cheval ; elle est armée du bouclier et brandit la lance en un mouvement qui annonce déjà celui de nombreux cavaliers des siècles postérieurs. Cette image étrangère aux traditions de l'Égypte est celle d'une déesse asiatique[1] ; le type n'est pas indigène dans la vallée du Nil, mais l'apport de peuples envahisseurs.

Ce qu'il y a de singulier, c'est qu'il n'est pas encore attesté dans son pays d'origine. Dans la Syrie et l'Anatolie, en effet, l'union du cheval et de la divinité n'apparaît exprimée que par d'anciennes formules. Dans la grande fresque rupestre de Maltaï[2] on voit un personnage debout sur un cheval harnaché, dans l'attitude même de ses voisins dont les pieds reposent toujours sur l'animal attribut. Les textes semblent nous apprendre que les Hittites connaissaient une divinité du nom de Pirva représenté le fouet à la main et debout sur

(1) Sur cette déesse asiatique à cheval, cf. Gressmann, *Altor. Bilder*, n° 273, 274 (relief de Redesyie et tesson peint, tous les deux de la XIXe dynastie), n° 278, et Erman, *Religion der Ägypter*, p. 150, fig. 60. Les remarques faites par Erman à cette place montrent qu'Anat appartenait au clan de Seth (cf. Montet, *Le drame d'Avaris*), le dieu des envahisseurs sémitiques, ceux-là mêmes à qui est due l'introduction du cheval en Égypte. Pour les Ramessides, on ajoutera d'autres indices : Toutmès IV se vante d'être « fort comme Astartè à cheval ». Cf. enfin Weber, *Aegypt. griech. Terrakotten*, p. 67, n. 139.

(2) Thureau-Dangin, *Rev. assyr.*, XXI, 1924, p. 194, dessin, p. 186 ; Perrot-Chipiez, IV, p. 642, fig. 313 ; Contenau, *Manuel*, III, p. 1281, et IV, fig. 1273.

un cheval[1]. Mais à Maltaï, sur un monument d'inspiration assyrienne, on a proposé, avec plus de raison et en se fondant sur la présence d'un disque solaire, d'identifier Shamash, le dieu du soleil. Remarquons d'ailleurs que l'idée du char solaire, et par conséquent l'union du cheval et de l'astre, est ancienne. Selon l'Ancien Testament, le roi Josias fit enlever de l'entrée du temple de Jérusalem les chevaux érigés en l'honneur du soleil et fit brûler à la même occasion les chars dédiés au même dieu. C'est un Shamash peut-être encore que supportait la base de Zendjirli flanquée de deux chevaux harnachés[2].

Ces données parlent un langage clair : le dieu cavalier est pratiquement inconnu dans l'Orient ancien. Mais, on l'a vu, le char solaire apparaît de bonne heure ; et là où tout s'éclaire, c'est quand nous rencontrons comme patron de la dynastie syro-hittite de Zendjirli, un dieu du nom de Rekoub-El, qui n'est peut-être autre chose que le char divinisé[3]. Il ne faut pas oublier, en effet, que le cheval pénètre tard seulement dans l'Asie antérieure ancienne ; ce n'est qu'au cours du 2e millénaire que son usage se généralise. L'on admet d'ordinaire que ce sont des envahisseurs « nordiques », hittites ou autres, qui amenèrent avec eux la précieuse monture. Les monuments hittites nous montrent en effet un certain nombre de cavaliers ; mais rien ne laisse jamais soupçonner leur caractère divin. Fait capital, en tout cas : tout d'abord le grand avantage qu'on tire du cheval,

(1) Güterbock, *Belleten*, 1943, p. 311 ; N. Yalouris, *Mus. Helveticum*, 1950, p. 96.

(2) Pour le char solaire, J. Wiesner, *Fahren und Reiten* (*Der alte Orient*, 38), p. 27 (Helios), p. 35 (Inde et Iran) : *Der Lauf der Himmels bahnen wird mit dem schnellen Wagen verglichen, niemals mit dem schnellen Reiter.* Pour Josias, II, *Rois*, 23, 11. Pour Shamash, aussi Jeremias dans Roscher, *ML*, *s. v.*, 554 et 556 ; Thureau-Dangin, *Rev. assyr.*, 1924, p. 127 (le dieu est invoqué dans un rituel « pour l'expédition en char »). Pour Mithra, Nyberg, *Die Religionen des alten Iran*, p. 60. On se souvient du passage de Quinte-Curce (III, 3, 8) montrant dans la procession de Darius le coursier du soleil suivant le char de Zeus (cf. Bidez-Cumont, *Mages hellénisés*, II, p. 121, n. 6, et p. 144, n. 3). Cette image du char solaire semble établir des liens anciens et durables entre le dieu du soleil et le cheval, liens qui pouvaient aboutir à la formation de la figure du cavalier solaire. A noter qu'en Grèce, Hélios est le seul dieu auquel on sacrifie des chevaux, cf. Stengel, *Opferbräuche*, p. 20. Pour la base de Zendjirli, *Ausgrabungen*, p. 333 et fig. 243 s. ; Pottier, *Art hittite* (*Syria*, 1920-21), p. 87 et fig. 105 s.

(3) Dupont-Sommer, *RHR*, 1948, I, p. 19. Cf. aussi pour le char rituel, Thureau-Dangin, *Rev. assyr.*, 1927, p. 201, et Przeworski, *Syria*, 1928, p. 273.

c'est de l'atteler au char de guerre ; pendant quelques siècles aux environs de l'an 1000, c'est le char qui domine le champ de bataille, et ce n'est que peu à peu que la cavalerie se développe à côté de la charrerie et que le cheval sert de plus en plus de monture[1]. Chez une nation guerrière, comme celle des Assyriens, ce développement peut être suivi à l'aide des textes et des monuments figurés ; mais l'on notera que les grands de ce monde, le roi d'Assyrie tout comme le pharaon, n'apparaissent au combat qu'en char ; seul le premier est figuré à cheval dans les scènes de chasse. La conquête perse enfin ne modifiera guère cette situation ; on ne connaît encore aucune représentation certaine du Grand Roi à cheval, du moins dans l'art officiel, et il n'est que de rappeler les reliefs sassanides pour se rendre compte de l'évolution profonde qui se fit au cours d'un demi-millénaire. Inversement, ce sont les représentations populaires qui fixent l'image du cavalier : témoins les « écuyers et écuyères » de terre-cuite de la Syrie du Nord[2] ; témoins aussi les représentations déjà citées de la déesse asiatique en Égypte.

Cette évolution explique le rôle pratiquement nul du cheval dans la représentation des dieux ; au plus, peut-on citer quelques exemples de divinités debout dans un char tiré par des animaux, ou mythiques ou réels[3]. Mais de dieu à

(1) On trouvera maintenant l'essentiel sur l'origine et la diffusion du cheval dans une série d'études de J. Wiesner, dont la principale est *Fahren und Reiten in Alteuropa und im alten Orient* (*Der alte Orient*, 38) (1939) ; cf. aussi *Fahrende und reitende Götter* (*ARW*, 1941, p. 36) et *Zur orientalisierenden Periode der Mittelmeerkulturen*, *AA*, 1942, p. 397. Ces recherches, qui ne sont pas exemptes d'un certain parti pris idéologique, fournissent du moins une abondante documentation, à laquelle on peut renvoyer, et soulignent les faits essentiels comme celui de l'importance première du char et du rôle secondaire et tardif de la cavalerie. Cf. *Fahren und Reiten*, pour le char en domaine mycénien, p. 24 ; pour l'Asie antérieure, p. 29 ; pour les cavaliers en Orient au 2e millénaire, *ibid.*, p. 39 (« *reitende Götter sind darum nicht bekannt* ») et p. 69. Des cavaliers armés figurent sur les reliefs de Marash, Zendjirli, Carkémish, Tell Ahmar, Tell Halaf. C'est Assurbanipal qui introduit la cavalerie dans son armée, mais la charrerie reste encore l'arme de choc. (« *Die Götter reiten nicht, dagegen wird Assurs Streitwagen erwähnt* », p. 70 ; mêmes remarques pour la Palestine, p. 71). Pour les représentations figurées, cf. aussi Moortgat, *Bildende Kunst der Bergvölker*, p. 50, 53, 54, n. 3 ; A. Roes, *Studia Vollgraff*, p. 99 (*The goat and the horse in the cult of hither Asia*).

(2) Cf. les indications bibliographiques dans H. Seyrig, *Syria*, 1949, p. 243, n. 1.

(3) P. ex. Frankfort, *Cylinder seals*, p. 124. On peut citer quelques exemples de dieux en char en Orient ; leur date tardive confirme le prestige persistant

cheval, point : on ne retrouve pas dans l'Orient ancien les antécédents des dieux cavaliers, comme il nous sera possible d'en découvrir pour le dieu au taureau. L'iconographie divine était déjà fixée dans ses types et ses habitudes, avant que le cheval ne servît de façon courante de monture et surtout de monture noble. Ainsi une constatation capitale s'impose à nous : la représentation du cheval est liée à la place qu'il occupe dans une civilisation donnée et aux usages que lui réserve cette civilisation ; tout changement dans la représentation de cet animal révèle d'abord un changement dans la civilisation.

Ces remarques, si elles sont justes, doivent pouvoir se vérifier par l'examen des données fournies par la Grèce. Or les faits se présentent ici dans l'ensemble d'une manière très proche de ce que nous venons de voir pour l'Orient. D'une part, l'image du dieu à cheval n'est guère plus fréquente ici que là, et sans doute pour les mêmes raisons : on remarquera en tout cas qu'à la période archaïque les dieux, quand ils s'apprêtent au combat, ou même simplement quand ils se déplacent, montent en char et non à cheval ; à l'époque classique ce type se maintient encore pour Zeus engagé dans le combat contre les Géants, et nous avons vu à quelles traditions se rattachait le quadrige d'Hélios[1]. En même temps, cependant, la représentation du cavalier n'est pas rare dans l'art grec, que ce soit en ronde-bosse ou en relief. Il y a à vrai dire toutes les chances qu'elle soit plus fréquente

du véhicule. 1) Sur les monnaies de Leucas-Balanée figure un dieu inconnu sur un quadrige, *BMC Galatia-Syria*, p. 296, pl. XXXVII, 3 et 4, *s. v. Leucas*. — 2) Sur un relief d'Arabissos près de Césarée de Cappadoce, on voit un quadrige monté par Bel-Ahura Mazdah et Den mazdenis (IIe s. avant J.-C.) ; cf. Lidzbarski, *Ephemeris semit. Epigraphik*, I, p. 57, et S. Wikander, *Feuerpriester in Kleinasien und Iran*, p. 14 : « *ein Gott mit einem Viergespann deutet ja in dieser Zeit in Vorderasien fast immer auf einen iranischen Gott* » (sans preuves). — 3) A Doura, Zeus Théos est représenté en costume iranien à côté de son char (*Excavations at Dura, Rep.* VII-VIII, p. 196, fig. 50. — 4) Sur les monnaies de Sidon du IVe s. figure de même un char, mais le sujet reste discuté ; cf. *BMC Phoenicia*, pl. XIX, 5 ; Babelon, *Perses Achéménides*, pl. XXX ; Dussaud, *Syria*, 1933, p. 335, et *Art phénicien au 2e millénaire*, p. 60-61, fig. 24 (le roi de Perse suivi du roi de Sidon ?).

(1) La similitude de l'évolution en Grèce et en Orient est soulignée à juste titre, semble-t-il, par J. Wiesner, *Fahren und Reiten*, p. 37 ; pp. 27 et 45, pour les dieux grecs et le cheval. Cf. aussi pour Zeus en char dans les Gigantomachies, F. Vian, *La Guerre des Géants*, p. 35, avec indications bibliogr.

qu'en Orient dès la période archaïque, et il n'existe en tout cas rien de comparable à la frise des Panathénées en dehors de la Grèce ; et pourtant cet hymne à la gloire du cheval n'a pas jailli dans un pays ou au milieu d'une nation de cavaliers ; on ne l'oubliera pas en face du rôle parfois prêté à certains habitants des steppes[1] !

Cependant la Grèce possédait, et anciennement, une paire de dieux cavaliers nettement caractérisés ; nous les avons rencontrés déjà dans notre étude des Cavaliers danubiens : les Dioscures. Nul doute d'abord sur cet aspect des divins Jumeaux. A. Furtwängler affirmait jadis que le cheval était le symbole le plus anciennement et le plus étroitement lié à la nature des Dioscures : dès l'époque archaïque ils apparaissent à cheval ou accompagnés de leur monture et les textes confirment le témoignage des documents figurés ; il est hors de doute que, pour les Grecs de la période classique, les Dioscures furent des cavaliers[2].

L'iconographie des deux Frères n'a pas encore connu d'étude d'ensemble et nous présenterons un simple aperçu des faits tels qu'ils paraissent ressortir des documents actuellement accessibles. On s'aperçoit à cette occasion que l'artiste grec ne se croyait nullement tenu à représenter les Jumeaux en cavaliers. Si, par exemple, nous étudions les documents fournis par la Laconie, un des plus anciens centres de leur culte[3], nous constatons que les reliefs conservés se divisent en deux groupes : celui où les Dioscures sont représentés par leurs symboles comme les dokana ou les étoiles, et celui où figure le cheval. Mais ce dernier groupe ne les montre encore qu'exceptionnellement montés ; le plus souvent, ils se tiennent debout à côté ou devant leur monture. Et ce type, bien loin d'être local, semble avoir été la règle en plus d'une région. Il est un fait qu'à partir du moment où leur

(1) Cf. p. ex. sur cette question Picard, *Manuel*, II, 2, p. 439-441 ; Charbonneaux, *Sculpture grecque classique*, I, p. 108-109. L'exemple de la frise des Panathénées montre clairement que la place du cheval dans une société antique est un fait de civilisation plus encore qu'une donnée économique. Pour les représentations grecques archaïques, J. Wiesner, *Fahren und Reiten*, p. 47 et 48 ; aussi Hanfmann, *AJA*, 1945, p. 571 et fig. 12-18.

(2) Cf. Roscher, *ML*, *s. v. Dioskuren*, 1172, et les témoignages réunis dans Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Dioskuren*, en particulier 1091, 1107, 1111.

(3) Tod-Wace, *Catalogue*, p. 113 ; un exemple à cheval, n° 581 ; le type le plus fréquent est le type classique. Cf. aussi Chapouthier, *Dioscures*, p. 108.

image en ronde-bosse se multiplie, c'est-à-dire à l'époque hellénistique, on leur donne l'aspect de deux beaux éphèbes, coiffés du pilos, nus et debout et, au plus, on place une protomé de cheval à leurs pieds[1]. Ou encore, offrant toujours la même apparence, ils tiennent le cheval par la bride, et ce type, qui reprend peut-être la conception d'un grand artiste de la période classique, persiste jusqu'à la fin du monde antique ; ainsi ils apparaissent sur des monuments divers d'époque romaine, monnaies, sarcophages ou reliefs[2]. Il va sans dire qu'on peut les voir aussi caracolant côte à côte ; ainsi sur les monnaies de Grande-Grèce, de Rome et d'Asie Mineure et sur divers reliefs[3].

Cette variété est l'indice de traditions artistiques diverses, mais trahit une hésitation évidente ; on tient à la présence du cheval, très certainement, mais la formule du cavalier ne paraît pas s'imposer. Rien de comparable avec le rôle de ce motif dans les reliefs funéraires ou héroïques. Cette comparaison fournit aussi une explication ; l'emprise de la représentation courante de la divinité — simplement debout avec ses attributs — s'est opposée au développement du type du cavalier divin, qui se trouva au contraire favorisé par l'existence de séries plus profanes ou plus populaires. En un mot, en Grèce, comme en Orient, l'image divine se fixa avant que la dignité du cheval comme monture ne se fût imposée ; et la force des traditions artistiques s'opposa à tout changement profond dans les types une fois créés. Voici donc les facteurs qui dominent le problème et en dehors desquels il n'est pas question de lui donner une solution valable : place du cheval dans la civilisation d'une période donnée, conceptions religieuses et traditions artistiques. C'est le premier point qu'il s'agit d'examiner d'abord ; car la multiplication des dieux cavaliers nous laisse prévoir un

(1) Roscher, *ML, s. v. Dioskuren*, 1175-76.

(2) Peut-être une création de Phidias ou de quelqu'un de son école, cf. Picard, *Manuel*, II, 1, p. 310, fig. 131. On notera que ce type apparaît sur les reliefs dolichéniens de l'Aventin (K 175 = M 206), et de Mauer an der Url (K 119 = M 152), sur la plaque métallique de Sabazios de Copenhague, ou encore dans le culte de Mithra sur un relief de Vienne (Isère), où les Jumeaux encadrent un Kronos-Aion (C 277).

(3) Roscher, *ML, s. v. Dioskuren*, 1172 ; Wuilleumier, *Tarente*, p. 429 et 518 (monnaies et terre-cuites) ; cf. Petersen, *RM*, 1900, p. 3. Ce type se répand au IVe s.

changement profond par rapport aux périodes que nous venons d'examiner.

C'est dire que nous arrivons à l'époque hellénistique et aux transformations qu'elle apporta à la fois dans le monde grec et dans le monde barbare. Un monument fameux illustre bien ce tournant dans l'histoire du cheval. Sur la mosaïque de Naples, dépeignant la bataille d'Issus, on voit le Grand Roi désemparé, encore debout sur son char, tandis que le fougueux Macédonien, lancé sur son coursier, fonce l'arme baissée vers un ennemi déjà tombé. Nouvelle dignité du cheval et dignité nouvelle du cavalier.

En étudiant le motif du Héros thrace, nous avons déjà rappelé le rôle qui revient à l'iconographie d'Alexandre dans le choix du galop allongé. C'est le Conquérant en *personne qui fit apparaître aux yeux du monde entier* la gloire du cheval et du cavalier ; les plus grands artistes de l'époque furent conviés à éterniser l'image du roi en pleine action à cheval, dans la mêlée de la bataille ou de la chasse, et l'on soupçonne l'influence que put exercer cette image sur tous ceux qui tentèrent d'atteindre à ce modèle inégalé, souverains hellénistiques ou empereurs romains[1]. Sans doute, c'est la phalange macédonienne qui assura le succès des entreprises d'Alexandre, et la légion qui conquit l'Empire ; mais l'on sait aussi la lente décadence de cette légion et le progrès constant de la cavalerie, arme indispensable dans la lutte contre les peuples cavaliers du Rhin, du Danube et de l'Euphrate, les Germains et les Parthes. A la période du char a succédé celle du cheval monté et le souverain part au combat sur sa monture. Ainsi le cheval fut consacré animal noble par excellence et dans l'usage et dans l'art ; rien ne s'opposait plus à ce que les dieux eux-mêmes adoptassent cette splendide monture. Rien, sinon des habitudes artistiques profondément ancrées. Ainsi ce ne furent point les vieux maîtres de l'Olympe hellénique qui changèrent d'aspect, mais bien les dieux des régions nouvellement conquises à la civilisation hellénique, ou dépourvues de traditions anciennes. Voici donc le temps, voici le milieu en dehors duquel la naissance du dieu cavalier reste inconcevable.

Mais, dira-t-on, la formule à laquelle mène cette démonstration pour être plus précise, ne modifie pas foncièrement

(1) Cf. plus haut à propos du Cavalier thrace, p. 67 et p. 87.

la thèse de Perdrizet et de ceux qui le suivent. Ne peut-elle pas en effet se résumer à peu près de la manière suivante : en Thrace et en Anatolie, le dieu est représenté à cheval, à l'image du souverain ou des autres grands de ce monde ; la figure du maître du ciel est modelée sur celle du maître de la terre. Nous avons sans doute fixé un point chronologique important, mais nous ne tenons toujours qu'un procédé de représensation ; nous ne pouvons toujours parler, en bonne logique, que de dieux à cheval et non de dieux cavaliers. Le procédé serait, en effet, certain si le cheval était prêté à n'importe quel dieu et en quelque sorte sans discernement. Mais là où éclate le caractère superficiel de la formule de Perdrizet, c'est quand nous constatons que les dieux cavaliers existent simplement à côté de maints autres offrant le type classique du dieu debout et muni de ses attributs. Pour maintenir la thèse que nous discutons, il faudrait se résoudre à admettre que, dans le cas de ces derniers, l'identification avec les divinités grecques était aisée, ou même s'imposait, alors que les dieux à cheval possédaient un caractère, ou national ou social, inassimilable. L'argumentation serait excellente si la figure du dieu cavalier se rattachait à des modèles indigènes traditionnels ; mais cela n'est pas : c'est au contraire un type nouveau, et plus récent que le type classique qui, en définitive, est le même en Occident et en Orient. L. Robert a fait la remarque qu'on ne rencontre jamais Zeus en cavalier[1] ; mais ce fait n'est peut-être pas sans rapport avec la nature même du dieu. Et l'on note encore qu'en Asie Mineure du moins les dieux cavaliers peuvent aussi être représentés à pied : autre anomalie[2].

Mais il vaut mieux réserver le cas toujours obscur de l'Asie Mineure pour se tourner vers la Thrace où les faits sont plus nets. Il ne nous semble pas exclu que la théorie de Perdrizet ne soit inspirée en partie par la tendance de son auteur à assimiler le Héros à d'autres dieux, tels Rhésos ou

(1) *Hellenica*, III, p. 59, n. 1, remarque d'ailleurs légèrement inexacte et rectifiée, *ibid.*, VII, p. 56, n. 6, pour le Zeus Sabazios à cheval. *Ibid.*, p. 56, pour le Zeus de Panamara dont la statue était promenée sur un cheval ; les monnaies de la ville représentent souvent un cavalier ; cf. Oppermann, *RVV*, XXI, 3, p. 86.

(2) En dehors du cas de Mèn, qui apparaît aussi bien à cheval qu'à pied, on citera le cas assez répandu d'un dieu à la bipenne, cf. J. Babelon, *Rev. numism.*, 1947-48, p. 1 et p. 25 (relevé).

Dionysos, à penser donc que l'image du cavalier pouvait recouvrir des divinités diverses. Ces assimilations posent un problème en partie encore insoluble. Ainsi l'on pourrait croire que les Thraces connaissaient un Apollon cavalier ; un assez bon lot de reliefs du Cavalier sont dédiés en effet à Apollon et sur certains le dieu tient la lyre à la main[1]. Mais c'est aussi le seul cas d'assimilation qu'on pourrait invoquer. Ainsi les dédicaces de reliefs du Héros à Asclépios sont fréquentes ; mais sur l'un d'eux, le Cavalier s'avance vers un autel à côté duquel se tiennent Asclépios et Hygie[2]. De même, sur un autel de Kara Orman, le Cavalier figure au revers, alors que Dionysos occupe la face principale. Sur un relief de Melnik au contraire, c'est incontestablement Dionysos lui-même qui est représenté à cheval, de même qu'à Batkun, sur un monument récemment découvert, Asclépios ; ce n'est qu'à Thasos qu'une fusion de Dionysos et du Cavalier puisse être envisagée[3]. Il convient dans tous ces cas d'appliquer la méthode préconisée par L. Robert pour les cavaliers anatoliens en distinguant le Héros thrace proprement dit de divinités dont il se trouve rapproché, ou avec lesquels une assimilation a pu se faire, de divinités aussi qui peuvent occasionnellement monter à cheval. Mais il ne peut plus guère faire de doute aujourd'hui que la Thrace possédait un Panthéon réunissant une multiplicité de dieux, dont les principaux sont Asclépios, Apollon, Dionysos, Zeus et Héra (du moins conformément aux assimilations grecques)

(1) Pour l'association du Cavalier avec d'autres dieux, cf. Kazarow dans Pauly-Wissowa, *RE, s. v. Thrake,* 484, et *Suppl. III, s. v. Heros,* 1143 ; pour Apollon en cavalier, Kazarow, p. 13.

(2) Pour Asclépios à cheval, peut-être Kz 40, n° 98 ; Kz 238, n° 428 (cavalier groupé avec Asclépios et Hygie) ; n° 505 (autel de Kara Orman). Le cas d'Asclépios est devenu plus net depuis les recherches de Zontschew à Batkun, cf. *Jahreshefte,* 1940, *Beibl.,* 81 s. Dans ce sanctuaire ont été découvertes les représentations habituelles d'Asclépios en compagnie d'Hygie et de Telesphoros et un lot considérable de reliefs du Cavalier (dont l'un, tenant une lyre, dédié à Asclépios). Mais on y a trouvé aussi un Asclépios à cheval (p. 97, fig. 29), clairement identifié par le bâton au serpent qui est sa seule arme ; ce type, nettement distinct de la série courante du Cavalier, ne permet pas de confondre les deux divinités (*contra* Zontschew, p. 106). Aussi *BIAB,* 1952, p. 195, pour Silvain et le Cavalier.

(3) Pour Dionysos, cf. Pauly-Wissowa, *RE, s. v. Thrake,* 492 et 484 ; pour le relief de Melnik, Cook, *Zeus,* II, p. 269 ; pour Thasos, H. Seyrig, *BCH,* 1927, p. 198-201. Un cavalier groupé avec Dionysos sur un relief de Tomi est signalé par Kazarow dans Pauly-Wissowa, *RE, s. v. Thrake,* 484.

et enfin le Héros, qui est une figure indépendante[1]. Mais s'il en est ainsi, il faut se demander pourquoi lui, et pratiquement lui seul, est représenté à cheval — dans une nation de cavaliers qu'on prétend si favorable à l'adoption de cette image divine.

La réponse à cette question se lit encore sur les monuments conservés : le Héros est un chasseur ; nous avons signalé déjà ce trait distinctif de la série thrace. Or l'image du cavalier chasseur n'offrait rien d'insolite pour un sujet de l'Empire. L'examen des monuments contemporains, sarcophages, mosaïques et autres, montre, ainsi que l'étude des textes, que la chasse à cheval se pratiquait couramment à cette date : les héros grecs eux-mêmes, Hippolyte, Méléagre, sont mis à cheval[2]. Et cette habitude remonte encore à l'époque hellénistique ; nous avons mentionné déjà et nous citerons une fois de plus, le modèle fourni par Alexandre. Divers témoignages nous conservent encore l'image du Conquérant à cheval se livrant à la poursuite des fauves (fig. 14)[3]. La réponse est ainsi claire : c'est en qualité de

(1) Pour le panthéon thrace se reporter à Kazarow dans Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Thrake, Religion*, 472 s. On relira les remarques subtiles de J. Bayet, *Mélanges de Rome*, 1929, pp. 22-23, où le héros est envisagé comme une sorte de « *génie protecteur* » — ce qui rejoint notre démonstration — mais où, p. 41, reparaît l'idée du dieu cavalier — dieu majeur des Thraces : « en fait, à leur dieu suprême, innommé ou peu s'en faut, les Thraces étaient prêts à imposer le vocable de la divinité en vogue, avec au besoin quelques-uns de ses attributs. » Une théorie analogue a été développée par Parvan, *Riv. filol. class.*, 1924, p. 326 ; le Héros posséderait le caractère d'une divinité locale désignée par un surnom ou celui — hénothéiste — d'une grande divinité sans nom propre, mais avec attributs. Ces théories, inspirées sans doute par le nombre impressionnant de reliefs du Héros, paraissent contredites par la constitution du panthéon thrace, qui ne montre pas de différence aussi frappante avec celui des autres peuples de l'antiquité. Nous accepterions volontiers par contre l'interprétation du Héros comme « génie protecteur », ou même comme « génie personnel », interprétation qui pourrait expliquer et le grand nombre de reliefs retrouvés et le rôle funéraire du dieu, et serait en accord avec ses fonctions de *propylaios* (cf. ci-dessus, p. 60).

(2) Cf. sur ce sujet, Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Jagd ;* et J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines*, p. 318 (sur les chasses à cheval et à pied), p. 513 (sur les chasses mythologiques). Signalons une inscription de Trita qui devait accompagner un Cavalier : Ζειπύρων Πατουμάστου κυνηγός Ἥρως [χ]αῖρε ; cf. Collart, *BIAB*, 1950, I *(Seria Kazarowiana)*, p. 7, n° 6.

(3) La place du cavalier dans la civilisation antique s'est sans nul doute trouvée grandie par le contact avec l'Asie, en particulier l'Asie Mineure et la Syrie. Mais il ne faut ni oublier, ni sous-estimer le rôle du cheval en Macédoine

chasseur que le Héros thrace est représenté en cavalier, et le motif, loin de n'être qu'un procédé, une formule, sert à traduire l'idée que l'on se faisait du dieu, en un mot : sa « fonction ».

Or cette interprétation, qui convient au Héros thrace, peut convenir à l'image d'autres dieux cavaliers. On possède aujourd'hui cinq exemples de Mithra cavalier : les monnaies de Trébizonde, les reliefs d'Osterburken, de Neuenheim et

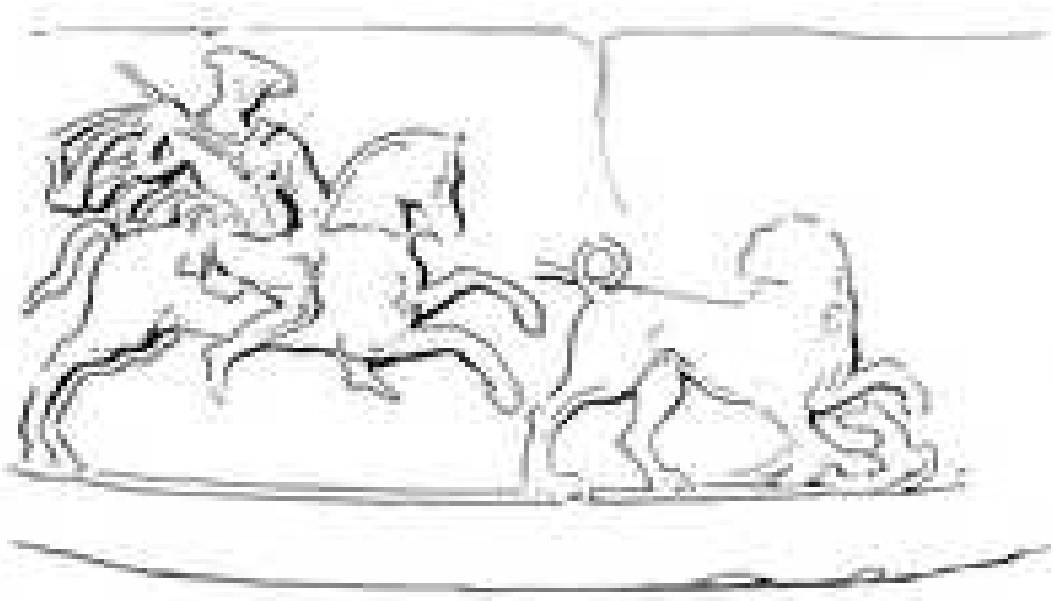


Fig. 14. — Chasse d'Alexandre, relief de Messène (Louvre).

de Dieburg et les fresques de Doura. Or à Doura, le dieu pourchasse une troupe de cervidés affolés ; à Dieburg, il s'élance en un galop forcené, tirant de l'arc et accompagné d'une meute hurlante ; à Neuenheim, il chevauche à travers

même et dans les régions limitrophes, comme la Thessalie ou la Thrace (cf. en ce sens J. Wiesner, *Fahren und Reiten*, p. 63). On citera comme témoignages les monnaies des villes thessaliennes et celles des rois de Thrace et de Macédoine ; cf. p. ex. le *Traité* de Babelon. Cf. aussi W. Lameere, *BCH*, 1939, p. 271 s. A rapprocher aussi une série de reliefs attiques se rapportant à des Macédoniens ou à des Thraces et sur lesquels figure un cheval ; cf. sur ce groupe, O. Walter, *Jahreshefte*, 1940, p. 1 s. (aussi le relief de Philiscos de Sestos, Svoronos, *MN*, 1474 ; Schöne, *Gr. Reliefs*, 93). On ne parlera donc pas, sur ce point, sans discernement d'influence orientale : c'est la civilisation nouvelle naissant de la Conquête qui décida de la place du cheval. Sur ce rôle des Macédoniens, bien vu, cf. Bikerman, *Annuaire de philol.*, VII, 1939-44, p. 23 s. avec les notes ; sur Alexandre, cf. aussi J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines*, p. 45.

la forêt accompagné du serpent et du lion, les animaux qui le suivent dans la chasse de Doura[1] ; l'artiste d'Osterburken s'est contenté de reproduire le schéma du dieu thrace. Se trompera-t-on donc en disant que Mithra cavalier est essentiellement un dieu chasseur, comme son collègue thrace ? Et ne faut-il pas concevoir de la même manière l'unique exemple de Sabazios à cheval ? Le dieu, identifié par une dédicace à Zeus Sabazios, s'avance au pas en tenant le foudre de la droite, mais il tient aussi — détail significatif — deux javelots de l'autre main[2].

Si maintenant l'on se tourne vers les Cavaliers danubiens, l'on voit sans peine qu'ils sont des dieux guerriers et combattants ; le motif du « vaincu » prostré sous les sabots du cheval l'indique clairement. Or nous avons déjà souligné le rôle grandissant de la cavalerie sous l'Empire et la banalité de l'image du souverain à cheval. L'on peut ainsi dire que les Frères danubiens sont à cheval, parce que leur monture permettait plus nettement d'indiquer leur fonction. Rien n'empêche aussi que certains des dieux cavaliers de l'Anatolie répondent à la même conception ; n'est-il pas frappant, en effet, de constater les cas assez nombreux où ces divinités tiennent leurs armes — même mythiques et peu appropriées au combat de cavalerie[3] ? Pour le moins qu'on puisse dire : lorsqu'on représentait ces dieux à cheval, on prétendait d'abord illustrer leur activité ; ce qui n'exclut pas la possibilité d'un affadissement du motif par lequel le cheval a pu être ravalé au rôle de simple symbole de puissance et de grandeur.

On remarquera enfin que le groupe des cavaliers syriens, par leur définition même de protecteurs des caravanes, remplissait le même rôle. Deux monuments syriens en tout cas — dont le désaccord avec la théorie sur le rôle social de l'animal a été senti — ne sauraient être expliqués autrement. Un relief du temple de Bêl de Palmyre et un autre de Soueida

(1) Neuenheim, S 82 = C 310 = H 22 ; Osterburken, C 246 = S 83 ; Dieburg, H 23 ; Trébizonde, C 3 et 3 *bis* ; Dura, *Excavations at Dura, Rep.* VII-VIII, p. 112, pl. XIV-XV.

(2) Relief Buckler, Cook, *Zeus*, II, p. 282, pl. XIX ; sur le chasseur δίλογχος, cf. Hésychius, *s. v.*

(3) L. Robert, *Hellenica*, III, p. 61, cite massue, arc, trident, bipenne ; il s'agit chaque fois d'une arme traditionnelle et antérieure à l'adoption du cheval.

en Batanée représentent un combat contre un monstre anguipède : le dieu est à cheval dans l'un et l'autre cas. « Dans tous ces cas, dit H. Seyrig, le dieu est à cheval pour les besoins de son action ; mais ce n'est pas nécessairement un dieu cavalier par nature ». Mais la Gigantomachie hellénique, dont nous pouvons reconnaître ici un dernier reflet, ne montre jamais Zeus à cheval — tout au plus, nous l'avons noté et expliqué, en char — ; quelle raison y avait-il dès lors de prêter une monture au dieu, si ce n'est celle que nous avons indiquée : le rôle du cheval et du cavalier dans la bataille ? Nous ne savons exactement ce qu'est un dieu cavalier « par nature » ; les divinités en question, c'est clair, sont représentées en cavaliers parce qu'elles combattent, comme toute une série d'autres[1].

Ces vues reçoivent une confirmation éclatante de certains témoignages égyptiens, témoignages qui nous sont particulièrement précieux ; car les cavaliers restent rares dans la vallée du Nil, et ce n'est pas sans de sérieuses raisons que les dieux y montent à cheval. L'on possède ici la chance de pouvoir citer le texte qui est le reflet des idées dont nous avons décelé les traces et analysé l'expression figurée. On reproduira, en raison de son importance, un petit passage du *De Iside et Osiride* de Plutarque (chap. XIX) relatant une conversation entre Osiris et son fils.

« *La seconde question (que posa Osiris à Horus) fut quel animal il considérait comme le plus précieux pour celui qui partait au combat. Quand Horus lui eut dit : « le cheval », il fut surpris et voulut savoir pourquoi ce n'était pas plutôt le lion que le cheval. Horus lui répondit que le lion était utile à celui qui avait besoin de secours, mais que le cheval permettait de disperser l'ennemi et de le mettre en pièces* ».

Dialogue imprévu, mais qui prétend manifestement justifier une image encore insolite, celle de Horus cavalier dont nous savons qu'elle se répand sous l'Empire[2]. Mais saurait-on

(1) Temple de Bêl, *Syria*, 1934, p. 165 ; Soueida, Dunand, *Musée de Soueida*, n° 36, et *Syria*, 1934, p. 166 ; cf. H. Seyrig, *Syria*, 1949, 243.

(2) Cf. Weber, *Aegypt, griech. Terrakotten*, pp. 66-67, n. 139, pl. 7-8. Voici le texte de Plutarque : δεύτερον ἐρέσθαι τὶ χρησιμώτερον οἴεται ζῷον εἰς μαχὴν ἐξιοῦσι, τοῦ δὲ Ὥρου ἵππον εἰπόντος, ἐπιθαυμάσαι καὶ διαπορῆσαι πῶς οὐ λέοντα μᾶλλον, ἀλλ' ἵππον · εἰπεῖν οὖν τὸν Ὥρον ὡς λέων μὲν ὠφέλιμον ἐπιδεομένῳ βοηθείας, ἵππος δὲ φεύγοντα διασπάσαι καὶ καταναλῶσαι τὸν πολέμιον.

mieux souligner le passage des antiques représentations orientales à celles de l'époque hellénistique et romaine ? L'auxiliaire mythique des temps passés, le lion, qu'on rencontre encore auprès de Mithra et du Cavalier thrace[1], est supplanté par l'animal dont le secours assure la victoire dans la bataille des hommes, le cheval.

L'exemple de Horus nous permet de pénétrer plus avant dans les raisons profondes qui ont soutenu la diffusion du type du dieu cavalier. L'iconographie du jeune dieu comprend anciennement déjà une série de valeur magique et apotropaïque : les stèles montrant Horus debout sur des crocodiles[2]. Or le Louvre possède un monument représentant Horus cavalier dans les mêmes fonctions : le dieu à la tête de faucon, cuirassé, est à cheval et perce de sa lance un crocodile ; si le mythe osirien a fourni un fondement à cette image, le rôle pratique du dieu est resté le même ; comme l'est resté aussi l'adversaire. Apotropaïque encore paraît être une autre figure de dieu égyptien qu'on rencontre à cheval et qu'on ne s'attendrait pas à trouver dans cet équipage : le nain Bès armé du bouclier et de l'épée[3].

Serait-il donc abusif d'étendre cette interprétation à d'autres cavaliers divins ? La chasse et le combat auxquels se livrent le Héros thrace et les Cavaliers danubiens ne sont pas de simples combats ou poursuites mythiques destinés à amuser ceux à qui on les raconte ; ce sont des luttes qui se déroulent au profit de l'homme ; le vaincu, ou le sanglier, sont le symbole des forces malignes qui menacent l'humanité et que la divinité tient en échec. Les médaillons de plomb des Cavaliers danubiens que les fidèles portaient sur eux, la masse énorme des reliefs du Héros thrace, consacrés souvent même dans des sanctuaires qui ne sont pas les siens et attestant par leur nombre l'adoration générale dont il était l'objet dans son pays, témoignent de la place que ces divinités occupaient dans la vie des fidèles. Elles menaient le combat victorieux pour leurs adorateurs et la monture était le meilleur moyen d'exprimer la réalité de ce combat. L'art grec traditionnel ne pouvait offrir de

(1) Pour le Cavalier, cf. Kazarow, p. 67 ; pour Mithra, plus bas, p. 406.

(2) *RA*, 1876, p. 196, pl. XVIII ; Roscher, *ML ; s. v. Horus*, 2750 ; pour Horus au crocodile, en dernier lieu, *Journ. near East. stud.*, 1947, p. 43.

(3) Weber, *Aegypt, griech. Terrakotten*, p. 67, fig. 38, pl. 15.

représentation aussi explicite et aussi simple d'un dieu à pied aussi clairement engagé dans l'action. Ainsi les tablettes danubiennes préfigurent ces amulettes qui seront largement diffusées par la suite en Orient et qui montrent Salomon pourfendant la diablesse ou Saint Sisinnios achevant la Goule[1]. L'inscription que ces amulettes portent parfois, εἷς θεὸς ὁ νικῶν τὰ κακά, répond, du moins dans la certitude exprimée, à l'espoir qui animait les fidèles des dieux thraces et danubiens.

Il nous semble ainsi que l'apparition et la diffusion de l'image du dieu cavalier répond à des exigences religieuses particulières. Ce n'est point un hasard sans doute si la religion des Cavaliers danubiens comportait des mystères. Un reflet du sentiment qui favorisa le développement de ces derniers se retrouve dans toute la série des dieux cavaliers. Leur aspect et leur fonction active rapprochent ces dieux de leurs fidèles ; ils prennent la place de ces médiateurs qui suppléent de plus en plus à la carence des vieux dieux de l'Olympe ou qui empêchent ces derniers de triompher auprès des peuples de l'Empire. La puissance des ces nouveaux venus sera si forte qu'elle survivra à la chute du paganisme sous la forme des Saints cavaliers qui connaîtront une fortune non moins glorieuse ; dans maint village bulgare, le relief du Héros païen continua à être adoré et invoqué sous le vocable de Saint Georges[2]. C'est l'intervention directe, immédiate et permanente de la divinité que symbolise le cheval ; c'est la puissance agissante de la divinité qu'exprime l'image du cavalier dans une forme réservée jusque-là aux héros ; d'où les rapports iconographiques avec ces derniers. Si la nature des dieux cavaliers a quelque chose de « populaire », c'est avant tout ce besoin exigeant et non raffiné d'être rassuré sur la présence toujours efficace de son dieu.

(1) Peterson, Εἷς Θεός, p. 122 s. ; p. 127, remarque restrictive sur le sens de la formule.

(2) Cf. les données réunies par Kazarow, *Antiquity*, 1938, p. 290. Parmi les prototypes directs de St Georges, il faut peut-être compter les cavaliers au serpent, cf. ci-dessus, p. 91 et n. 5 . La question est discutée, cf. en dernier lieu, F. Dölger, *BIAB*, 1950, I, *(Serta Kazarowiana)*, p. 275 : *Zwei byzantinische Reiterheroen.*

Ainsi l'on peut clore une discussion souvent et vainement égarée. Nous ne dirons pas que les dieux dont nous avons étudié l'image sont cavaliers « par nature » — expression ambiguë et peu claire — ; nous ne dirons pas davantage qu'ils sont à cheval parce que leurs adorateurs sont thraces, ou anatoliens, ou syriens, ou parce que leurs fidèles se représentaient les dieux à cheval — cette affirmation est trop facilement infirmée par un simple coup d'œil sur le panthéon des régions mentionnées. Nous dirons que les dieux sont représentés à cheval « pour les besoins de leur action ». Ces exigences peuvent être de nature diverse ; ainsi il nous a semblé que Mèn était cavalier à l'occasion, parce que dieu astral et à l'instar de Sélénè. Mais la règle générale s'explique d'une autre manière : en un mot, on monte à cheval, à partir d'Alexandre, pour aller au combat ou à la chasse ; et le dieu cavalier est un chasseur ou un guerrier, quoiqu'un chasseur et un guerrier d'un genre particulier, pourchassant et transperçant l'Esprit du mal et combattant pour les forces de la lumière ; c'est un Sauveur et un protecteur. Son image qui présente au fidèle à tout moment l'acte sauveur du dieu, le plaçant dans la lignée des héros, ne naît et ne pouvait naître qu'à l'époque hellénistique ; c'est le seul moment de l'histoire du monde antique offrant, par le rôle nouveau donné au cheval, les conditions indispensables à la formation de l'image du dieu cavalier[1]. Aussi bien l'aire d'extension de cette image définit-elle un milieu, celui-là même qu'Alexandre conquit pour quelques siècles et gagna à l'hellénisme. Ainsi la figure du dieu cavalier appartient tout entière, par ses origines et par sa formation, à la période hellénistique et elle reste un des produits les plus curieux de la religion et de l'art de ce temps ; elle nous a permis de saisir et d'étudier les voies et les moyens par lesquels des dieux nouveaux pénètrent dans la civilisation de la Grèce et de Rome, de reconnaître les antiques formules helléniques appelées à exprimer des idées nouvelles.

(1) Ajoutons deux remarques pour le Cavalier thrace. D'un côté il semble que le thème de la chasse a tendance à recevoir une signification symbolique au cours de la période impériale cf. D. Levi, *Antioch mosaic pavements*, pp. 242 et 340 ; J. Aymard, *Essai sur les chasses romaines*, p. 503 s. D'autre part, si le culte thrace ne comporta apparemment jamais de mystères, la fonction de génie protecteur ou personnel, que nous sommes prêts à reconnaître à ce dieu, lui assignait une place de choix dans la dévotion des fidèles et sans doute aussi proche que celle d'un dieu à mystères.

CHAPITRE III

MITHRA ET LE DIEU AU TAUREAU

1. — LE DIEU AU TAUREAU

Le second cas notable de l'association de la divinité et de l'animal est celui du « dieu au taureau » ; le motif peut cependant s'enorgueillir d'une origine infiniment plus ancienne que celui du dieu cavalier et demeure de même plus nettement localisé. La variété des types est considérable : un essai de classification s'impose.

A. — Les types

1° *Le dieu debout sur le taureau.* — A un habitant des provinces occidentales de l'Empire, ce motif n'était connu que sous une seule forme : l'image de Jupiter Dolichenus (fig. 15), à laquelle faisait pendant celle de sa parèdre debout sur la biche. Le dieu est debout, de face, revêtu de la cuirasse romaine, tenant d'une main le foudre, brandissant de l'autre la double-hache ; il prend solidement appui sur le dos d'un puissant taureau toujours tourné vers la droite. L'origine ancienne du motif est hors de doute et l'on se plaît à reconnaître la préfiguration immédiate du dieu gréco-romain sur deux stèles de Tell Ahmar ; déjà le dieu est muni là des attributs désormais classiques, le foudre et la bipenne, et il se tient debout, de profil, sur un taureau tourné vers la droite[1].

(1) Sur Jupiter Dolichenus, cf. les ouvrages de A. H. Kan et de P. Merlat cités dans la bibliographie générale. On trouvera dans Demirčoglu, *Der Gott auf dem Stier*, l'histoire détaillée du dieu au taureau dans l'Orient ancien, cf.

Mais si l'on cherche à replacer les stèles de Tell Ahmar dans l'évolution à laquelle elles appartiennent, on s'aperçoit que le dieu qu'elles représentent n'est qu'une variété d'un type banal dans l'art de l'Orient antique : le motif du dieu debout sur un animal y apparaît fort anciennement, fort souvent et sous des aspects divers. Sous la forme du dieu au taureau, l'image figure pour la première fois, semble-t-il, sur un cylindre cappadocien de la fin du 3e millénaire[1].

Fig. 15. — Jupiter Dolichenus :
a) plaquette de Heddernheim ; *b)* relief de Carnuntum.

A Tell Ahmar, on peut hésiter sur son nom ; dieu de l'orage, identifié par ses attributs, il peut revendiquer soit le nom hourrite de Teshub, soit le nom sémitique de Hadad, nom dont la fortune restera constante jusqu'à l'époque gréco-

les tableaux, p. 22, 35 et 86. Pour les stèles de Tell Ahmar, cf. Thureau-Dangin, *Till Barsib*, p. 135, pl. III-IV ; Moortgat, *Bildende Kunst der Bergvölker*, p. 60, pl. XLVI et XLVII ; Kan, pl. I, 1. Le bas de la deuxième stèle est brisé et il n'est pas sûr que le taureau y ait figuré ; de fait, on connaît des représentations du dieu de l'orage sans animal-attribut, cf. Moortgat, *l. l.*, p. 61, pl. XLVIII-XLIX ; p. 21 ; pl. VII, 2.

(1) Moortgat, *l. l.*, p. 20, fig. 3. Demirčoglu, *l. l.*, p. 16, indique comme exemple le plus ancien le dieu figurant sur les stèles de Djebelet el-Beida (début du 3e millénaire) ; cf. von Oppenheim, *Tell Halaf*, pl. 63 *a* et *b* ; *Arch. f. Orientforsch.*, XI, p. 341, fig. 6 et p. 344.

romaine, comme nous le verrons encore. C'est ce nom qu'il convient de lui attribuer dans le cas des cylindres babyloniens sur lesquels il fait son apparition assez tardivement, à l'époque d'Hammourabi[1]. Cette constatation semble donner raison à ceux qui reconnaissent dans le motif une création syro-anatolienne plutôt que mésopotamienne : de fait, il est facile de s'en assurer, le thème du dieu debout sur l'animal a joui d'une faveur exceptionnelle dans la première région définie[2]. Les cylindres, qui nous fournissent, là comme ailleurs, la documentation la plus sûre, suffisent à témoigner des hésitations premières de l'art mésopotamien, où d'ailleurs le « weather-god » debout sur un dragon ailé paraît antérieur à son collègue debout sur le taureau ; à côté de ces deux dieux se répand aussi l'image de la déesse dressée sur un lion[3]. Ce sont seulement les types les plus courants ; de fait, n'importe quelle divinité était susceptible d'être représentée debout sur son animal-attribut ; et l'on arrive ainsi à des créations étonnantes, comme la fameuse frise de Maltaï et ses semblables, groupant toute une procession divine qui répète plusieurs fois le même schéma ; à côté de ces frises, qui illustrent le triomphe du motif chez les Assyriens à la fin d'une longue évolution, on peut citer encore une série de koudourrous ou des stèles offrant le même sujet[4].

Le cas du Jupiter de Dolichè est ainsi parfaitement clair :

(1) Moortgat, *l. l.*, p. 60 ; Frankfort, *Cylinder seals*, p. 163 ; Ward, *Seal cylinders*, p. 170 et 176 ; Demirčoglu, *l. l.*, p. 22.

(2) Sur cette origine anatolienne, cf. Moortgat, *l. l.*, p. 61 ; Ed. Meyer, *Reich und Kultur der Chetiter*, p. 90 et 159 ; Demirčoglu, *l. l.*, p. 16 et 74 ; p. 34 ; *contra* Thiersch, *Ephod und Ependytes*, p. 14, n. 1, à la suite de Bachmann, *Felsreliefs*, p. 38. Dans l'ensemble, la chronologie exacte de ces œuvres anciennes importe peu pour notre sujet ; mais dans le cas du Jupiter Dolichenus, la persistance d'un vieux motif syro-anatolien est un fait notable.

(3) Sur le dragon ailé, Frankfort, *Cylinder seals*, p. 121 et 125 ; Ward, *Seal cylinders*, p. 373, nos 1 et 2 et fig. 129 ; Demirčoglu, *l. l.*, p. 20. Sur la déesse au lion, Frankfort, *l. l.*, p. 170 ; Moortgat, *l. l.*, p. 19, p. 86 et 90, et p. 61 ; Ward, *l. l.*, p. 248 et 383 ; aussi E. Boreux, *Mélanges Dussaud*, II, p. 673, sur la déesse Qadesh à forme égyptisante.

(4) Pour Maltaï, cf. Bachmann, *Felsreliefs*, p. 23 et 38 ; Thureau-Dangin, *Rev. assyr.*, 1924, p. 87, fig. 67-68 ; sur les antécédents de cette frise rupestre, Demirčoglu, *l. l.*, p. 54 s. Koudourrous : Demirčoglu, *l. l.*, p. 76 ; stèle d'Assarhaddon, cf. *Ausgrabungen in Sendschirli*, p. 11, fig. 1-3 ; Contenau, *Manuel*, III, p. 1283, fig. 816 ; relief de Sennachérib, Contenau, *ibid.*, p. 1278, fig. 815. Pour une étude des animaux-attributs, cf. Güterbock, *Belleten*, 1943, p. 298 ; sur le dieu au taureau, p. 301.

on connaît ses antécédents directs et l'on peut le replacer dans une tradition nette. Il reproduit très fidèlement un motif de l'Orient ancien ; mais, bien loin d'avoir fait école, il reste presque seul de son espèce. Une seule autre divinité offrant la *même attitude est connue par ailleurs ; elle n'est guère* sortie de sa patrie, voisine de la Commagène. Les monnaies seules nous ont conservé la singulière image du Baal de Tarse, Sandon-Héraklès, apparaissant de profil, debout sur son animal, une sorte de lion-griffon (lion cornu et ailé)[1].

Dans le détail, la variété de la représentation sur les cylindres est considérable : le dieu peut être debout sur

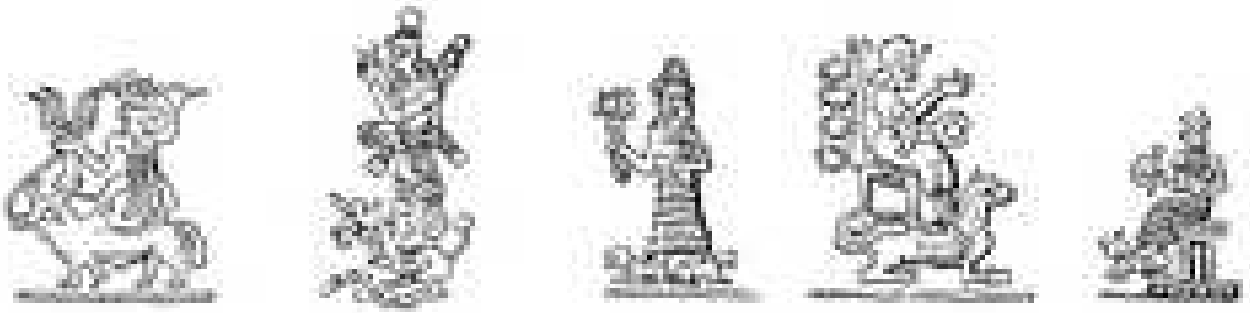


Fig. 16. — *a-e)* Le dieu à l'animal dans l'Orient ancien d'après les Cylindres.

un animal debout lui aussi, ou encore sur un animal couché, ou enfin sur deux animaux couchés et divergents (fig. 16*a-c*)[2]. Si maintenant nous quittons cylindres et reliefs pour nous tourner vers la ronde-bosse, nous rencontrons un type de *signification identique et de composition voisine. La façade* du palais de Tell Halaf était ornée de trois figures colossales formant atlantes ou caryatides : deux dieux et une déesse

(1) P. ex. Cook, *Zeus*, I, p. 600, fig. 465 ; Höfer dans Roscher, *ML*, *s. v. Sandas*, 323 ; cf. plus loin, p. 144 et n. 1.

(2) Une classification a été établie par H. Prinz, *Altorient. Symbolik*, p. 92 (cf. Demirčoglu, *Der Gott auf dem Stier*, les tableaux, p. 22 et 34). Cet auteur distingue 11 types auxquels nous nous référons par la suite ; pour le reste, il est commode de se reporter à l'ouvrage de Ward, *Seal cylinders*, — bien que vieilli pour ce qui est de l'interprétation —, qui classe les cylindres par sujets. Pour le dieu debout sur l'animal debout, cf. type Prinz 1 et exemples ; Ward, fig. 127 s. (dragon ailé) ; p. 372, n° 1 et 2 ; fig. 455 s. (Hadad au taureau) (cf. p. 380, n° 36 et fig. 759 s.). Pour le dieu debout sur un animal couché (type Prinz 2) : Ward, fig. 464, 466, 750, 764, 769, etc. ; p. 383, n° 50 *a* (aussi p. 384, n° 52 *a et b ; p.* 384, n° 51 *b ;* p. 387, n° 71 *d*). *Pour* le dieu debout sur deux animaux couchés et divergents (type Prinz 4) : Ward, fig. 135, 321, 415, 418 *a*, 442, 649, 956, 964 ; p. 372, n° 2 *c ;* p. 387, n° 71 *i*).

debout sur un animal ; au centre, un dieu au taureau, armé d'une massue, entre un dieu et une déesse au lion[1]. Au dieu au lion de Tell Halaf fait pendant une statue découverte à Zendjirli[2] ; ici cependant c'est la base qui est ornée, on pourrait dire formée, de deux lions. Or cette figure n'apparaît pas comme une variante isolée ; elle possède au contraire une descendance bien plus considérable que le Dolichenus à l'époque gréco-romaine. On reconnaîtra d'abord sans peine la préfiguration du Jupiter héliopolitain dont l'image se dresse en règle générale sur une petite base flanquée de deux taureaux, ou directement entre deux taureaux (fig. 17)[3]. Mais le Baal d'Héliopolis offre seulement l'exemple le mieux connu de toute une série largement répandue dans toute la Syrie occidentale ; d'autres formes locales de l'antique Hadad apparaissent sous des traits voisins : ainsi à Damas, Rhosos, Dion de la Décapole, Néapolis de Samarie, Ptolémais-Akkè et Hiérapolis. On ne dispose plus dans tous ces cas que de l'image simplifiée des monnaies pour déterminer l'aspect premier de ces figures divines ; elles nous fournissent des variantes assez nombreuses pour l'attitude des taureaux, tantôt debout, tantôt couchés ou agenouillés, tantôt de face ou encore divergents[4] ; la part de convention

Fig. 17.
Jupiter Héliopolitain
(bronze de Baalbeck).

(1) Von Oppenheim, *Tell Halaf*, p. 104 s. ; Demirčoglu, *Der Gott auf dem Stier*, p. 73.

(2) Pottier, *Art hittite* (*Syria*, 1920-21), p. 84, fig. 99-100, pl. VII, fig. 101 ; Moortgat, *l. l.*, pl. LI ; *Ausgrabungen in Sendschirli*, pl. 64, p. 365, fig. 265. Étude sur ce dieu, Steinherr, *Oriens*, II, 1949, p. 129.

(3) Le type a d'abord été étudié par R. Dussaud, *Notes de mythologie syrienne* (1903), p. 29, 44, 47, n. 1 ; aussi *Syria*, 1920, p. 3 s. et *ibid.*, 1942-43, p. 33 s. ; *Mon. Piot*, XXX, p. 77. Voir en outre Cumont, *Syria*, 1921, p. 40 s. ; H. Seyrig, *Syria*, 1929, p. 325 s. ; Ronzevalle, *Mélanges de Beyrouth*, XXI, 1937-38, p. 1 s. ; Winnefeld, *Baalbeck*, II, p. 111 ; Thiersch, *Ephod und Ependyles*, p. 75 s. ; Cook, *Zeus*, I, p. 549 s. A noter les haut-reliefs suivants : Musée Calvet à Avignon, Suchnè (p. ex. Thiersch, *l. l.*, pl. XIX, fig. 1 et 2) et Dj. Chahar, *ibid.* p. 202 ; D. Schlumberger, *Palmyrène du Nord-Ouest*, p. 82, 123, pl. XXXVIII, 2 (Abou Douhour).

(4) Cf. les exemples réunis par R. Vallois, *Architecture hellénique à Délos*, p. 381 s.

est sans doute grande dans ce choix du médailleur, aussi grande que pour les graveurs des cylindres.

On se demandera si le succès différent de ces deux types de représentation d'un dieu fondamentalement identique et remontant à des modèles également anciens est dû à un caprice de l'histoire. De fait, les raisons de la préférence accordée au second nous paraissent encore manifestes. On remarquera, en effet, que l'image de l'Héliopolitain nous est surtout conservée sous la forme de statuettes ou à la rigueur de haut-reliefs, alors que le relief plat n'apparaît que sur des monuments de destination particulière, comme les autels, par exemple. Inversement, on l'a vu ci-dessus, l'image du Dolichénien nous est connue par un lot important de reliefs, dont certains semblent avoir joué le rôle d'image de culte[1]. Si nous nous rappelons les stèles de Tell Ahmar et si nous les comparons au dieu de Zendjirli, nous saisissons les origines véritables des deux types : le dieu debout sur le dos d'un taureau, et d'un seul taureau, est en dernière analyse une création du relief ; le dieu debout sur le couple de taureaux, ou sur la base flanquée de taureaux, appartient à la ronde-bosse. Sans doute les trois dieux de Tell Halaf que nous venons de mentionner, et auxquels on peut ajouter quelques pièces appartenant aux arts mineurs[2], semblent infirmer cette démonstration ; sans doute aussi, les groupes en ronde-bosse du Jupiter Dolichénien inclinent à la prudence. Mais sans préjuger de la forme de l'image de culte du sanctuaire commagénien (cf. ci-dessous p. 143), on ne saurait sous-estimer la place tenue dans le culte de ce dieu, à l'époque hellénistique et romaine, par le relief, soit en Syrie même, soit dans les provinces occidentales de l'Empire[3] ; et si l'on

(1) Cf. nos indications ci-dessus, p. 35 s.

(2) Statuettes de bronze du dieu au taureau : 1) Carkemish (Copenhague), *Syria*, 1936, p. 35, pl. IX à dr. en bas. — 2) Kilis : *Annals archaeol. anthrop. Liverpool*, I, 2, p. 12, pl. XIV, 3. — Déesse au lion : Moortgat, *Bildende Kunst der Bergvölker*, pl. L (Berlin). — Sur les statues de culte chez les Hittites, cf. Güterbock, *Belleten*, 1943, p. 298 s.

(3) L'importance du relief en Syrie reste frappante ; cf. les stèles du culte dolichénien en provenance de Dolichè, Marash, Gazian Tepe, Mashtala (K I et M I suiv.) ; aussi celles récemment découvertes à Khaltan (*Syria*, 1952, p. 60, pl. V) et celles encore inédites de la plaine de l'Amouq (Musée d'Antioche). Le rôle des données stylistiques — en l'espèce des principes mêmes de la ronde-bosse et du relief — est nié par Thiersch, *Ephod und Ependytes*, p. 13, pour qui la duplication des animaux est une façon d'insister sur la puissance divine.

rapproche de cette importance du relief le rôle correspondant de la ronde-bosse dans l'iconographie de l'Héliopolitain, on ne peut s'empêcher de penser qu'une telle répartition des œuvres entre le relief et la ronde-bosse reflète des distinctions artistiques fondamentales, même si aux hautes époques déjà — comme aussi à l'époque impériale, où ce fait n'a pas de quoi surprendre — les domaines de ces deux provinces de l'art ne restaient pas rigoureusement séparés.

Ces deux types n'épuisent pas toutes les variantes possibles. Au groupe de Zendjirli en fait pendant un autre, non moins célèbre, de Carkemish : le dieu est figuré là trônant, sur une base de même configuration, flanquée de deux lions tenus en laisse par un démon ; la conception est identique à la précédente, à l'attitude du dieu près[1]. On relève encore un reflet précis sur les cylindres : c'est celui de la divinité trônant placée de façon inorganique au-dessus de l'animal (fig. 16 *d*)[2]. Le cas est plus délicat pour une représentation qui est peut-être déjà le résultat d'une élaboration : la divinité, toujours assise, pose les pieds sur l'animal qui forme escabeau (fig. 16 *e*)[3]. Il ne semble pas téméraire cependant de considérer, comme dans le cas précédent, l'une et l'autre comme des créations de la ronde-bosse dont les cylindres ne nous offrent qu'une image.

Le problème de la persistance de ce motif à l'époque gréco-romaine est assez complexe. On ne saurait citer des cas exactement semblables ; mais l'image du couple divin d'Hiérapolis est célèbre. Selon la description de Lucien (*De Dea Syria*, ch. XXXI), des lions portent Héra, tandis que Zeus est assis sur des taureaux. L'expression est ambiguë, mais une précision utile est fournie par la remarque

Les exemples cités, Assour à Maltaï, Bavian, sur le relief de Sennachérib (cf. ci-dessus, p. 127 n. 4) ne sont pas concluants : le dieu est accompagné de deux animaux différents, le dragon à tête de serpent et le lion cornu (cf. Contenau, *Manuel*, III, p. 1281 et IV, fig. 1273). De même, le Hadad au foudre de Maltaï, debout sur un taureau et un lion cornu ; par contre, le Shamash debout sur cheval unique, alors que la base de Zendjirli déjà citée (cf. ci-dessus, p. 110, n. 2) montre deux chevaux.

(1) Pottier, *Art hittite* (*Syria*, 1920-21), p. 35, fig. 37, pl. II ; Moortgat, *Bildende Kunst der Bergvölker*, pl. LII.

(2) Type Prinz 6 ; cf. Ward, *Seal cylinders*, fig. 747, 750, 755, 757. A la même série il convient de rattacher sans doute le type Prinz 7, d'ailleurs rare, qui présente l'image de la divinité assise sur l'animal, cf. Ward, fig. 134.

(3) Type Prinz 5 ; cf. Ward, *l. l.*, fig. 320, 325, 327, 344, 407.

du même auteur sur l'existence d'un trône. Il faut, semble-t-il, se représenter les animaux flanquant le siège de la divinité. C'est aussi ce que suggère l'inscription suivante décrivant les statues des mêmes divinités dans leur sanctuaire de Rome : *Juppiter sedens inter duo tauros* et *Dea sedens inter duo leones*. C'est bien l'image que nous présentent certaines représentations, reliefs ou monnaies[1], et c'est aussi l'image qui nous est offerte par d'autres divinités syriennes. L'Occident cependant connut ce motif par la diffusion d'un autre culte, celui de Cybèle dont l'image ou le trône sont fréquemment flanqués d'un couple de lions[2]. Il n'est pas rare enfin, dans le cas de la Grande Mère phrygienne, que les lions soient ravalés au rang de simples ornements décorant les côtés du siège. Cette solution, conforme au goût vériste de l'art grec, peut d'ailleurs se rattacher elle aussi à une origine orientale fort ancienne ; les cylindres nous montrent déjà des trônes de ce type dont on possède d'ailleurs des exemples concrets[3].

Ce rapide examen nous prouve l'importance du motif du dieu au taureau — ou plus généralement du dieu à l'animal — dans l'Orient antique ; la variété des solutions adoptées en est une autre démonstration. On ajoutera que

(1) Pour l'iconographie des divinités d'Hiérapolis, cf. Ronzevalle, *Mélanges de Beyrouth*, XXI, p. 90 et XXIII, p. 1 s. ; H. Seyrig, *Syria*, 1929, p. 329, pour la déesse ; aussi R. Vallois, *Architecture hellénique à Délos*, p. 382, n. 6. A propos de *CIL*, VI, 116 et 117, on ne saurait entendre que les divinités étaient assises sur les animaux, ce qui est d'ailleurs impossible quand il y en a deux. Le type du dieu assis sur l'animal est en réalité grec ; cf. les exemples cités par Cook, *Zeus*, III, p. 830, où l'on trouvera aussi mention d'une sorte de variante, le dieu dans son char (il faut ajouter Dionysos). Le dieu au char (type Prinz 9) est plutôt rare dans la glyptique mésopotamienne (cf. cependant les indications fournies ci-dessus, p. 110 n. 2 et 3). Sur le type de la figure assise de côté sur l'animal, cf. S. Ferri, *Divinità ignote*, p. 107.

(2) Il serait possible de refaire la démonstration que nous venons de mener pour le dieu au taureau à propos de la déesse au lion ; nous avons déjà eu l'occasion de la mentionner, et l'on notera que ces deux motifs précisément se sont maintenus jusqu'à l'époque impériale. Pour la déesse, qu'il s'agisse de l'Atargatis syrienne ou de la Grande Mère anatolienne, c'est le type trônant qui l'a emporté ; cf. p. ex. Roscher, *ML*, *s. v. Kybele*, 1644, ou *Dict. Ant.*, *s. v. Cybele*, 1687.

(3) Cf. Ward, *Seal cylinders*, fig. 229 ; 407, 421 ; p. 377, n° 18 *a* et *c* ; ou encore la statue d'Idri-mi de Tell Atshana-Alalakh, cf. Sidney-Smith, *The statue of Idri-mi*. Pour les trônes vides à décor latéral, assez fréquents en Phénicie, cf. Contenau, *Manuel*, III, p. 1471-1472, et R. Vallois, *Architecture hellénique à Délos*, p. 382, n. 6.

ce motif garde toujours son caractère oriental. Sans doute l'art grec ne répugne pas à confier à la divinité son animal préféré, mais la représentation réaliste s'opposait à la plupart des solutions relevées. Il était possible de placer aux pieds du dieu, ou dans ses bras ou mains, des animaux de petite taille, volatiles, capridés ou moutons ; c'était plus difficile déjà pour le lion — encore qu'on puisse citer des exemples de Dionysos flanqué de la panthère — et pratiquement exclu pour le taureau. Le dieu au taureau reste donc une conception orientale ; il ne fait son entrée dans le monde gréco-romain que sous la forme de divinités orientales qui conservent quelque chose de leur aspect traditionnel : tel est le cas de Jupiter Dolichenus, de l'Heliopolitanus et de leurs semblables.

Fig. 18.
Jupiter Dolichenus, relief de Carnuntum.

2° *Le dieu au pied posé sur l'animal.* — Nous n'avons pas épuisé avec les exemples cités les différents motifs que l'Orient antique a créés pour unir la divinité à son animal-attribut. Il existe d'autres formes : moins spectaculaires, elles ont moins attiré l'attention, mais leur diffusion n'était pas moindre.

Les représentations de Jupiter Dolichenus adoptent l'attitude décrite à une exception près, celle du relief de Carnuntum (K 86 = M 106) (fig. 18)[1]. Là, tout est inédit, le costume composé du pantalon, de la tunique et du bonnet phrygien, et l'attitude ; le dieu est de face, debout, sur le sol et se contente d'appuyer le pied gauche sur la nuque de l'animal agenouillé à ses côtés et dont l'avant-train seul est visible. Or il y a, là encore, un lointain reflet d'un motif bien attesté sur les cylindres. On rencontre le dieu ou la déesse dans la même attitude, le

(1) L'iconographie du Jupiter commagénien est d'une uniformité étonnante ; à côté de l'exemple de Carnuntum discuté, on peut citer seulement deux autres dérogations à la règle générale. Sur un groupe de Faimingen (K 133 = M 167), le dieu et la déesse sont debout sur des animaux couchés ; c'est une variante sans signification. On connaît aussi un exemple du dieu sans son animal, une statuette de bronze de Carnuntum (K 88 = M 116).

pied appuyé sur le taureau ou le lion, l'animal étant couché ou, plus fréquemment, représenté à moitié seulement (fig. 19)[1]. Mais ce n'est pas la Syrie qui nous a conservé les dérivés gréco-romains : on les trouvera cette fois en Asie Mineure.

Le premier cas est celui de Mèn. En dépit de la large diffusion du culte de ce dieu dans toute l'Anatolie et de l'existence certaine de statues, nous ne disposons pour son iconographie que de documents secondaires : quelques reliefs, à peu près tous médiocres, et des monnaies en grand nombre. La représentation n'est pas uniforme et l'on distingue deux types principaux : Mèn cavalier — nous avons déjà discuté ce type — et le dieu debout. Dans ce dernier cas, deux variantes doivent être retenues ; ou bien Mèn n'est identifié que par son costume et par ses attributs, le croissant aux épaules surtout ; ou encore, alors que ces détails restent identiques, il pose le pied sur la tête d'un taureau. Dans toutes les régions où le culte du dieu est très répandu, comme en Lydie, Phrygie, Pisidie, aussi en Galatie et en Lycaonie, ce type est attesté par les monnaies[2]. On ne s'étonnera donc pas de le rencontrer dans une œuvre provenant de l'un des grands centres du culte, Antioche de Pisidie (fig. 20) ;

Fig. 19. — Le dieu posant le pied sur l'animal (cylindre).

(1) Type Prinz 3 ; cf. Ward, *Seal cylinders*, fig. 323, 414, 417, 439, 440, 457, 460 ; Moortgat, *Bildende Kunst der Bergvölker*, p. 19, pl. I, 2, fig. 2-3. — Rappelons une variante dont nous avons déjà eu l'occasion de parler : le dieu posant le pied sur l'adversaire vaincu, cf. Ward, p. 167, fig. 446 s. ; Frankfort, *Cylinder seals*, p. 166 s.

(2) Pour Mèn, la documentation fondamentale est toujours fournie par Drexler dans *Roscher ML, s. v.* (auquel on peut ajouter quelques compléments dans Pauly-Wissowa, *RE, s. v.*, Lesky). Cf. Drexler, 2735, pour l'iconographie ; 2759, pour le taureau ; 2761, pour le lion. L'existence de statues est attestée par une inscription de Smyrne (Drexler, 2697) ; pour le monument d'Antioche, cf. Anderson, *JRS*, 1913, p. 275, fig. 54. Pour les monnaies à notre type, cf. Drexler, 2699 (Lydie) ; 2708 (Phrygie) ; 2726 (Lycaonie) ; 2727 (Galatie) ; 2721 (Pisidie). On relève des variantes intéressantes : le taureau placé à côté du dieu à Sagalassos (2724) et à Timbrias (2725) ; le lion à la place du taureau à Julia Gordus (2700), à Nysa (2706), à Prostanna (2724) ; enfin le dieu se voit debout dans un char tiré par des taureaux à Téménothyrai de Phrygie (2718 ; cf. ci-dessus, p. 108, n. 2, à propos de Mèn cavalier). Il semble que notre type est plus fréquent dans l'Anatolie centrale et méridionale et n'apparaît guère dans les autres régions où le culte est bien attesté, comme le Pont, la Bithynie, la Carie et l'Ionie ; cependant sa diffusion en Lydie doit nous rendre prudents.

une statuette grossière et mutilée montre Mèn, le pied gauche appuyé sur une tête de taureau et flanqué d'un oiseau (sans doute un coq). Mais une tradition plus ancienne reste sensible dans les deux autres œuvres qui reproduisent le même motif ; il s'agit cette fois de deux reliefs. Sur l'un et l'autre, l'attitude du dieu reste identique, mais le pied prend appui sur la nuque de l'animal représenté en entier — il est étendu de tout son long derrière ou à côté du dieu (fig. 21)[1]. Ce double exemple ne prouve pas, sans doute, que c'est là le type adopté par le relief ou la ronde-bosse, mais il illustre de façon frappante la connexion entre les types précédemment décrits. En dépit de sa date tardive, il établit en quelque sorte la transition entre le dieu debout sur le taureau et le dieu qui tient le pied appuyé sur l'avant-train de l'animal ; au reste, la signification de l'une et de l'autre image doit être la même.

Fig. 20. — Le dieu Mèn, statuette d'Antioche de Pisidie.

L'iconographie de Mèn n'est guère répandue en dehors de l'Asie Mineure ; il en va autrement pour le second dieu anatolien qui offre un motif voisin, Sabazios. L'image classique (fig. 22) est celle figurant sur les trois plaquettes métalliques de Copenhague, Berlin et Ampurias[2] : le dieu est debout, de face, en costume oriental, la main gauche prenant appui sur un long sceptre, la droite tenant la pomme de pin et le pied droit posé sur une tête de bélier. Le même type figure encore sur les fameuses mains votives ou sur

(1) — 1) Relief de Menneh (Lydie) avec dédicace à Zeus Masphalatenos et Mèn Tyrannos, qui sont représentés l'un et l'autre ; le taureau est étendu derrière les jambes du dieu ; cf. Drexler, *l. l.*, 2703, n° 14 ; Le Bas-Waddington-Reinach, pl. 136, 2, et S. Reinach, *RR*, *b* 105 ; Cumont, II, p. 220, fig. 50. — 2) Relief de Tunbridge Wells ; le dieu prend place dans un édicule à fronton cintré ; le taureau déborde sur l'ante droite ; cf. Drexler, *l. l.*, 2714, fig. 6 ; S. Reinach, *RR*, *b* 535 ; L. Robert, *Rev. de philol.*, 1939, p. 179, n. 3, pl. II ; Vermaseren, *Vigiliae christianae*, 1950, p. 151, fig. 2 (dédicace à Mèn Kaualènos). Les autres reliefs connus ne présentent qu'un type banal ; on fera une place à part aux documents trouvés en Grèce : Mèn assis de côté sur un bélier ou un coq ; cf. Drexler, *l. l.*, 2730 ; Perdrizet, *BCH*, 1896, p. 78 s.

(2) Sur ces plaquettes, cf. plus haut, p. 43 ; rappelons que sur celles de Vichy, le dieu a reçu l'aspect d'un Jupiter gréco-romain.

de petites statuettes, toutes trouvées en Occident[1]. Le motif est sans nul doute anatolien, comme l'exposé qui précède a pu nous en convaincre sans peine. Les analogies avec l'iconographie de Mèn sont des plus frappantes et vont jusqu'à la similitude de certains accessoires, comme la pomme de pin. On ne tirera donc pas de conclusion de l'absence de ce type de Sabazios sur les monuments découverts

Fig. 21. — Le dieu Mèn, relief de Meneh.

Fig. 22. — Sabazios (plaquette de Copenhague).

en Anatolie même (sinon celle de l'existence probable d'un centre de diffusion pour l'Occident, centre que nous ignorons encore)[2]. Là, comme pour Mèn, il n'existe pas de type unique, ce qui s'explique sans peine par la diversité des centres

(1) Cf. Eisele, dans Roscher, *ML*, *s. v. Sabazios*, 246.

(2) On ne connaît encore en Asie Mineure que des reliefs représentant le dieu ; cf. Eisele, *l. l.*, 243, et Cook, *Zeus*, II, p. 282. Sur ces monuments, le dieu apparaît debout, trônant ou sur un char ; rappelons aussi Sabazios cavalier sur le relief Buckler (cf. cf. ci-dessus, p. 116 n. 1). Le contact de ces divinités anatoliennes avec les centres grecs ne s'est fait que progressivement. Dans le cas de Sabazios on est bien renseigné sur son introduction à Pergame par la mère d'Attale III, Stratonice, une princesse cappadocienne (milieu du IIe s.) ; le dieu est accepté comme σύνναος dans le Niképhorion hors les murs, cf. Welles, *Royal correspondence*, nos 66-67.

du culte, à la différence de ce qui se passe pour le Dolichénien et l'Héliopolitain.

A la différence aussi du type adopté pour ces derniers, le motif a pénétré dans l'art grec et anciennement déjà. C'est Phidias lui-même qui créa l'œuvre la plus fameuse de la série, l'Aphrodite Ourania qui se dressait à Elis, le pied posé sur une tortue[1]. F. Cumont a montré fort justement comment dans cette statue célèbre, et somme toute encore mal identifiée, se perpétuait un motif oriental ; l'Ourania n'est autre que la version grecque de l'Astarté phénicienne, et son image, plus proche encore des modèles orientaux, nous est connue par les statuettes archaïques formant pied de miroir et représentant une femme nue debout sur une tortue. C'est aussi ce qui explique la rareté relative du motif ; l'art grec ne s'est d'abord décidé à l'adopter que dans des cas précis. Ainsi la Nikè de Paionios glissait au sol comme portée par un aigle placé sous ses pieds ; et de même, sous les pieds des Néréides de Xanthos, on distingue des oiseaux ou des animaux marins[2]. D'autres œuvres ne peuvent guère être datées, tel l'Apollon de Patras, signalé par Pausanias, nu, mais chaussé et posant le pied sur une tête de taureau[3]. On s'est demandé à ce propos s'il ne convenait pas de restituer quelque animal sous le pied de la Vénus de Milo : ce qui est certain, c'est que le motif *des aufgestützten Fusses* a connu une grande vogue à partir de l'époque hellénistique. Les divinités au pied posé sur un attribut — le plus souvent, d'ailleurs, on le notera, un objet — deviennent des plus fréquentes : Nikè au casque, Aphrodite ou Tychè à la proue de navire, Tychè d'Antioche aussi portée par l'Oronte[4]. Le procédé a dû paraître commode et, somme toute discret, n'a pas été jugé indigne des traditions de l'art grec.

(1) Picard, *Manuel*, II, 1, p. 342, avec bibliogr. ; Cumont, *Fouilles de Doura*, p. 206, et *Mon. Piot*, XXVII, p. 31 s.

(2) Picard, *Manuel*, II, 2, p. 588 et 853 s.

(3) Pausanias, VII, 20, 3 ; cf. R. Vallois, *Architecture hellénique à Délos*, p. 375, n. 3. Aussi Milchhöfer, *Museen Athens*, p. 24, n° 20 : une statuette d'Aphrodite posant le pied sur une tête de taureau. Ce type est attesté par plusieurs exemples à Délos ; il reste énigmatique. Enfin l'on connaît un Asklépios avec une tête de bélier à ses pieds, cf. Cook, *Zeus*, II, p. 1079, fig. 923 (gemme).

(4) Citons ici la curieuse figure de l'Atargatis de Zagazig (Égypte) avec un oiseau marin sous les pieds ; cf. Perdrizet, *Mélanges Cumont*, p. 885, fig. 1 et 2.

Cette rapide revue nous assure de la banalité du motif du dieu sur l'animal, sous une de ses nombreuses formes possibles. Elle nous a dévoilé aussi ses racines qui plongent dans le répertoire de l'art oriental ancien ; les exemples que nous avons relevés sont, dans leur grande majorité, ceux de divinités orientales auxquelles l'art gréco-romain a conservé une attitude consacrée par une tradition immémoriale. Mais il convient aussi de noter et de souligner que cette tradition ne s'est pas imposée partout avec une force égale aux artistes formés par la Grèce. Les types principaux que nous venons d'étudier connaissent à l'époque impériale une répartition géographique nette. Le dieu posant le pied sur la tête de l'animal n'apparaît qu'en Asie Mineure, dans un pays plus largement et plus anciennement ouvert aux influences helléniques ; le dieu debout sur l'animal se manifeste à l'état de persistance archaïque dans la patrie même de ce motif, à Dolichè et à Tarse. Intermédiaire en quelque sorte est le motif du dieu debout accompagné d'une paire d'animaux ; moins illogique, moins rudimentaire et, pour tout dire, moins barbare que la vieille idole syro-anatolienne à l'animal unique, il a dû paraître acceptable au maître qui fut appelé à créer l'image de l'Héliopolitain. D'ailleurs, l'art grec s'était accommodé anciennement déjà de ce type, comme le prouve l'idole de l'Éphésienne dont les rapports avec celle de Baalbeck ont pu être soulignés[1]. Il n'est guère possible malheureusement de suivre dans le détail ce travail d'élaboration et d'adaptation au cours de l'époque hellénistique ; un cas comme celui du Jupiter de Dolichè, qu'on peut aborder en disposant d'un certain nombre de données, pose néanmoins encore des énigmes difficiles à résoudre.

(1) Les liens entre l'idole d'Éphèse et celle d'Héliopolis sont rendus probables par la fameuse gaîne dont l'une et l'autre sont revêtues ; sur ce point, Thiersch, *Ephod und Ependytes*, p. 12 et 55 ; Lacroix, *Reproductions de statues sur monnaies grecques*, p. 176 (Éphésienne) ; p. 98 (Jupiter Heliopolitain) (cf. ci-dessous, p. 192). R. Dussaud, *Syria*, 1951, p. 129, est de nouveau enclin à souligner les influences égyptiennes à Baalbeck (cf. aussi *Syria*, 1942-1943, p. 53 et 76). Pour un type intermédiaire, cf. l'Apollon de Tarse debout sur un omphalos, flanqué à l'occasion de deux taureaux, et tenant toujours deux loups par les pattes de devant ; cf. Imhoof-Blumer, *JHS*, 1898, p. 171, pl. XIII. — Dans le cas de Mèn et de Sabazios, il n'est pas impossible que la version très hellénisée qu'offrent ces deux divinités s'explique par l'absence d'une tradition iconographique ancienne dans leur pays d'origine.

B. — Signification et expression

Nous avons établi la classification de ces divers types sous le titre général de « dieu au taureau ». Une question qui se pose est celle de la signification qui s'attachait à ces différents types ou — si ces types sont équivalents — de la signification du motif général. La question reste discutée. Pour les uns, il faudrait reconnaître dans l'association de l'animal et du dieu un reste de représentation thériomorphe et de thériolâtrie ; pour d'autres, le taureau ne serait autre chose qu'une sorte de sigle signifiant « puissance divine ». D'autres enfin se demandent si le dieu debout sur l'animal peut se laisser identifier avec le « dompteur de fauves », si l'image peut être considérée comme une sorte de symbole de la victoire du dieu sur le monstre[1]. Pour la plupart, une formule prudente du genre de celle de Moortgat sur l'usure d'un motif, qui devait posséder une signification plus profonde à l'origine, résumerait sans doute ce que l'on peut dire de sûr[2]. Il est rare, en effet, que l'on dispose de données plus précises, comme dans le cas du Jupiter de Dolichè. Certaines des plaquettes métalliques, confrontées avec l'image de certains reliefs et cylindres, montrent clairement que le dieu est un dieu des nuées et qu'il est censé habiter sur le sommet des montagnes. Ces dernières sont représentées sous la forme des génies apodes placés parfois sous les pieds du dieu, et l'on constate qu'ils sont flanqués par deux avant-trains de taureaux : le dieu apparaît ainsi comme le maître de la « montagne des taureaux », plutôt que comme un dompteur de taureaux[3]. Mais cette interprétation peut-elle être étendue à d'autres cas ?

Examinons plutôt le motif en lui-même. Pourquoi le dieu est-il debout sur l'animal ? Remarquons d'abord que

(1) Pour les différents points de vue, cf. Contenau, *Manuel*, 1, p. 280 (thériolatrie) ; Frankfort, *Cylinder seals*, p. 121 et 125 (à propos du dragon vaincu) ; van Buren, *Symbols of the gods* (*Analecta Orientalia*, 23) p. 34 (le taureau symbole de toute divinité mâle) ; Güterbock ; *Belleten*, 1943, p. 309 ; Prinz, *Altorient. Symbolik*, p. 94 (contre la thériolatrie et le combat contre le fauve) ; Kuntze, *Kretische Bronzereliefs*, p. 196 et 202 (pour un exemple d'interprétation grecque).

(2) Moortgat, *Bildende Kunst der Bergvölker*, p. 61.

(3) Cf. notre exposé, *Mélanges de Beyrouth*, XXVII, p. 23 s.

l'image ne fait que juxtaposer deux éléments d'importance inégale, dieu et animal, et la juxtaposition est un procédé habituel de l'art oriental ancien, comme de tout autre art primitif ; il existe d'ailleurs des cas où l'animal est placé soit à côté du dieu, soit derrière lui[1]. Placé sous les pieds du dieu, l'animal apparaît comme l'inférieur, subordonné au dieu, son maître. La représentation n'ajoute rien de plus. Et de fait, si nous examinons, dans un monument comme la frise de Maltaï, la variété des animaux, réels ou fantastiques, qui sont placés sous les pieds des divinités, on se demandera si cette subordination est autre chose qu'un procédé commode

Fig. 23. — Dompteurs de fauves mésopotamiens (cylindres).

de représentation permettant d'associer le dieu et son animal-attribut.

Si l'artiste avait eu pour but d'exprimer une relation plus précise, il ne manquait pas de formules convenables. Rien n'est plus fréquent dans la glyptique mésopotamienne que le thème dit de la lutte de Gilgamesh contre le taureau divin ou quelque autre monstre ; mais ce thème est toujours traité d'une manière différente de ce que nous avons vu : on assiste soit à un corps à corps violent, soit à l'écrasement de l'adversaire. On retrouve dans ce dernier cas le mouvement du pied posé sur la tête du vaincu, mais l'animal n'est jamais réduit à une représentation symbolique : son adversaire le tient par une des pattes de derrière et l'élève en l'air d'une main, tandis que de l'autre il l'éventre ou l'égorge (fig. 23)[2].

(1) Cf. les types Prinz 10 et 11. Une apparence d'intimité entre le dieu et l'animal est fournie dans le cas où l'animal se dresse et pose les pattes sur les genoux de son maître ; cf. Ward, *Seal cylinders*, fig. 317 et 318.

(2) Ce type a été étudié par Weber, *Altorient. Siegelbilder*, p. 65 s.

Les faits sont clairs ; il existe deux motifs parallèles : d'une part, un motif divin montrant le dieu dans sa puissance et sa majesté ; de l'autre, un motif héroïque illustrant le combat et la victoire. Les deux séries ainsi constituées sont nettement distinctes ; dans la seconde, l'animal participe à titre égal à l'action[1]. C'est cette seconde figuration qui mérite véritablement le titre de « dompteur des fauves », et c'est elle que connaît encore l'art grec[2].

Cette dualité primitive ne s'est jamais complètement effacée et fera sentir ses effets encore à l'époque hellénistique et romaine. En définitive, les figures du Dolichénien, de l'Héliopolitain, de Mèn et de Sabazios fournies par l'art de l'Empire ne sont que des versions plus ou moins hellénisées des vieilles images divines orientales dont nous avons décelé l'origine et la filiation. Mais il n'en va pas de même pour une autre forme du dieu au taureau, celle de Mithra. Cette dernière n'a pas sa place dans la série que nous venons d'étudier. Le motif presque exclusivement adopté est celui du Tauroctone, du dieu terrassant et immolant l'animal. Les exceptions restent toujours rares. En dehors de quelques cas de Mithra cavalier déjà étudiés, on constate que le dieu dans sa majesté, représenté à la manière de ses semblables grecs, romains ou orientaux, reste pratiquement inconnu. A Mérida fut découverte une statue de marbre signée d'un artiste grec, Démétrios, et qui passe pour représenter le dieu debout en costume oriental, chaussé d'endromides et flanqué d'un dauphin ; malheureusement la tête et les bras ont disparu (H 28) et l'identification n'est pas assurée. Dans les Thermes de Caracalla, une image analogue était peinte sur les murs du Mithréum : un grand soleil orne la poitrine du dieu debout, un globe à la main[3]. Mais le cas le plus révélateur est celui

(1) Dans la glyptique assyrienne apparaît un motif où l'animal non seulement n'est pas vaincu, mais se conduit en chien fidèle en participant à la lutte de son maître contre le dragon, cf. Ward, *l. l.*, p. 196 et Frankfort, *l. l.*, p. 197. Le motif reparaît sur les monuments qui nous occupent tant avec Mithra qu'avec le Cavalier thrace, cf. p. 406.

(2) Il est clair que le motif du dieu posant le pied sur l'animal était susceptible de traduire l'idée de la lutte ou du triomphe, cf. p. ex. pour les différentes variantes possibles Ward, p. 197 (Bêl et le dragon) ; aussi les remarques de Kuntze, *Kretische Bronzereliefs*, p. 196 et 202.

(3) Pour Mérida, cf. *RA*, 1914, II, p. 4, n° 4 et p. 22 ; S. Ferri, *Scritti Nogara*, p. 173 ; G. Richter, *Three critical periods*, p. 53, fig. 139 ; il ne nous paraît pas impossible que cette figure représente simplement un des dadophores ; cf. à

du relief Altieri (C 54 = S 6 = H 21) (fig. 24), où l'union avec le taureau est maintenue. Mais quelle différence avec le groupe ordinaire du Tauroctone ! Le dieu apparaît debout, élevant de la droite le poignard, de la gauche tenant une pomme de pin ; le pied droit repose sur la tête de l'animal et le gauche sur l'épaule du taureau étendu de tout son long[1]. Le vieux motif oriental précédemment décrit transparaît encore nettement et dans le dispositif général et dans le mouvement du pied surélevé. Si l'on doutait des liens qui unissent cette pièce à celles que nous venons d'étudier, les accessoires et leur emplacement fourniraient une preuve complémentaire. Le fond du relief offre l'apparence d'une paroi rocheuse sur laquelle sont réparties des figures diverses ; outre des animaux et des arbres, Sol et Luna, et les dadophores. Un regard jeté sur les plaquettes sabaziaques en métal fera sentir la parenté étroite avec ces dernières ; l'origine anatolienne du relief Altieri ou de son auteur n'est guère contestable.

Fig. 24.
Mithra debout sur le taureau (relief Altieri).

Cette pièce unique ne fait cependant que ressortir davantage le caractère exceptionnel de l'image du Tauroctone. Cette dernière pose ainsi un problème particulier, et comme le culte de Mithra fournit une des séries les plus importantes des reliefs cultuels, il est indispensable de déterminer sa place dans le groupe du dieu au taureau.

propos du dauphin, Cumont, I, p. 211 et C 284 ; aussi à Mérida, *RA*, 1914, II, p. 9, fig. 5, n° 5. Pour la peinture des Thermes de Caracalla, Haas, p. XIV ; Ghislanzoni, *Not. scavi*, 1918, p. 322 ; L. Parpaglioli, *La zona monumentale di Roma*, p. 58, fig. XV.

(1) Nouvelle publication de ce monument (act. collection G. de Villafranche) par M. J. Vermaseren, *Vigiliae christianae*, 1950, p. 142, fig. 1 ; l'auteur signale les rapports avec les figures de Mèn et de Sabazios. Il n'y a pas lieu toutefois de croire à une influence directe de l'image de l'un de ces dieux (ni de chercher à fonder une telle influence sur des rapports entre les cultes). Il existait, on vient de le voir, des types iconographiques à la fois anciens et largement répandus et donc accessibles à tout artiste de l'Asie Mineure. La formule de Saxl, p. 22 : «*Versuch die Mithrasreliefs in einen orientalisierenden Stil zu übersetzen* », ne

Les conditions dans lesquelles se forma le culte du dieu iranien, les conceptions qui lui sont propres, le milieu artistique dont il pouvait bénéficier sont autant de points qui doivent retenir notre attention.

C. — L'image de culte de Dolichè

Les remarques que nous avons faites sur les caractères stylistiques du dieu debout sur le taureau, ceux surtout qui le séparent du dieu flanqué d'un couple d'animaux, rendent l'hypothèse de l'existence d'un relief de culte à Dolichè dans les temps anciens à la fois séduisante et probable. Toutefois cette image ancienne a pu être remplacée à l'époque hellénistique par une autre au goût du jour, sous la forme d'une statue. Cumont suggérait même que cette statue fut un bronze[1] ; ainsi se trouveraient supprimées les difficultés certaines qu'offrait à la ronde-bosse un échafaudage comme celui de Dolichenus debout sur le taureau[2]. Il nous semble possible, néanmoins, que la nouvelle image fut encore un relief et nous mettrons en avant les arguments suivants :

1. L'existence de bas-reliefs de culte dans les filiales. On prêtera moins de poids aux œuvres frustes trouvées en Syrie même, qui peuvent simplement perpétuer une tradition plus ancienne ; mais les cas sûrs de Brigetio et probables de Virunum et de Faimingen sont plus démonstratifs (cf. ci-dessus, p. 36).

2. La comparaison avec la seule image du même type connue à la même époque impériale, celle de l'Héraklès de Tarse. Sur les monnaies qui nous présentent l'image de ce dieu nous le voyons toujours de profil ; les exemples les plus anciens remontent au milieu du IIe siècle avant J.-C., et l'on a supposé, sans doute avec raison, que les premières émissions offrant cette image datent de l'installation d'une nouvelle image de culte. Cette nouvelle idole se trouve placée dans une construction comprenant un podium à pilastres et une

nous paraît pas heureuse ; le relief Altieri ne représente pas un essai d'interprétation, mais un type différent et fondé par d'antiques traditions.

(1) Cumont, *Syria*, 1920, p. 186.

(2) D'où la nécessité pour les statues de marbre de supports disgracieux, cf. p. ex. K 160 = M 186 (*Esquilin*).

superstructure pyramidante[1]. Des plaquettes de terre-cuite récemment découvertes à Tarse fournissent un indice supplémentaire ; l'image du dieu, toujours placée dans le cadre en forme de pyramide, est portée par une surface qui se détache en relief sur le fond et offre le contour d'une stèle arrondie à son sommet ; le mot de « relief de culte » a été prononcé à ce propos[2]. Le parallélisme avec la figure du Dolichénien est d'autant plus étroit que la figure de ce dieu nous est connue par une série de plaquettes métalliques de forme très proche de celle de l'édicule de Tarse[3]. Dans le cas d'un relief de culte, les personnages accessoires, comme les génies apodes, les Victoires, Sol et Luna, qu'on voit sur les plaquettes, pouvaient à Dolichè même se trouver directement unis à l'image du dieu principal. Ces indices ne sont pas décisifs, mais l'hypothèse de l'image du culte-relief à Dolichè ne doit pas être rejetée.

2. — FORMATION DU MITHRIACISME

Le problème des origines du mithriacisme[4] est des plus confus ; on ne saisit les aspects de ce culte impérial avec quelques sécurité que dans les provinces occidentales ou dans la capitale de l'Empire. C'est de ces mêmes régions aussi que, il n'y a pas encore très longtemps, provenait pratiquement la totalité de notre documentation figurée : poser

(1) Cook, *Zeus*, I, p. 599, fig. 462-468 ; *BMC Lycaonia*, pl. 32, 13-16 ; 34, 2 ; 33, 1 ; 36, 1. Les dimensions de cette superstructure ne devaient pas être très considérables, comme le prouve le baldaquin incurvé, soutenu par deux personnages, qui la coiffe sur certaines des pièces signalées.

(2) H. Goldmann, *AJA*, 1937, p. 274, fig. 26. L'interprétation « pyrè » de cette structure pyramidante semble lentement abandonnée. A. B. Cook l'avait rejetée le premier et à juste titre ; mais l'idée exprimée par lui que la forme pyramidante représente une montagne est reprise et développée par H. Goldmann. Deux objets de bronze inédits de la collection Chandon de Briailles, trouvés sur la côte syrienne, offrent une transposition en ronde-bosse de l'image des monnaies de Tarse ; il ne peut s'agir là que d'un édicule et d'une construction architecturale.

(3) Les monuments cités à la note précédente montrent toutefois qu'une structure de ce genre pouvait être réalisée autrement qu'en relief.

(4) Nous appellerons « mithriacisme » le culte à mystères rattaché au nom de Mithra, tel qu'il a fleuri dans l'Empire aux premiers siècles de notre ère ; dans tous les autres cas, on dira religion ou culte de Mithra. Pour cette distinction fondamentale, cf. p. 145, n. 2 ; et ci-dessous, p. 162.

le problème de l'origine de cette documentation figurée, c'est poser d'abord celui des origines du mithriacisme.

Mithra est un dieu iranien[1]. Avant d'atteindre l'Europe, il a dû traverser le Proche-Orient, Mésopotamie et Asie Mineure. C'est dans ces pays qu'il a pris contact avec les civilisations étrangères à celles de sa patrie, avec les antiques traditions sémitiques et anatoliennes aussi bien qu'avec l'esprit de la Grèce et de Rome. On aurait des raisons d'assumer, *a priori* même, que la figure de Mithra n'est pas sortie intacte ou inaltérée de cette rencontre et, quoi qu'on puisse penser de l'ensemble de l'évolution, il est certain que les aspects du culte de Mithra dans ces régions sont d'un intérêt primordial pour la compréhension du mithriacisme en Occident.

Pendant plus d'un demi-siècle, ce sont les vues exposées par Cumont dans son monumental ouvrage qui ont fait autorité dans ce domaine, et ces vues n'ont été l'objet d'une critique impitoyable et décisive que tout récemment ; dans deux études successives, qui marquent un tournant dans les études mithriaques, le problème des origines iraniennes du culte à mystères, examiné à nouveau dans son ensemble par S. Wikander, a reçu une solution nouvelle et, en fait, négative. Cependant, étant donné le prestige qui peut s'attacher encore aux opinions du premier et le caractère outrancier et hypothétique de la position du second, il n'est pas sans intérêt de prendre comme point de départ les thèses de Cumont[2].

(1) C'est du moins en tant que tel qu'il a été promu à une fortune glorieuse et qu'il a pénétré en Occident ; bien entendu, c'est en dernière analyse un dieu indo-européen, cf. p. ex. sur ses origines, J. Duchesne-Guillemin, *Zoroastre*, p. 50 et 89 s.

(2) On constate que des auteurs comme Leippoldt (Haas, *Bilderatlas*, 15), Wüst (Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Mithra*), Gressmann (*Or. Religionen im hellenist. röm. Zeitalter*, p. 139), Vermaseren (*Mithrasdienst in Rome*, p. 3 s.) acceptent dans l'ensemble les thèses de Cumont ; il en va de même pour un iranisant comme Nyberg, *Die Religionen des alten Iran*, p. 328. Saxl, qui se sépare sur plus d'un point des thèses de Cumont, ne consacre pas d'étude spéciale au culte de Mithra dans l'Asie antérieure ; mais au contraire de Cumont, qui se réfère étroitement aux textes et aux traditions iraniennes, cet auteur insiste sur l'aspect hellénisé du culte et surtout de son art. Une position voisine, quoique plus nuancée, est adoptée par A. D. Nock, *Conversion*, p. 44, qui souligne que le mithriacisme est détaché de ses bases nationales, qu'il comporte des éléments babyloniens (astrologie) et grecs (art et associations cultuelles) : « *what it owes to its Persian origin it nos quite clear* ». Réserves analogues chez Nilsson, *Gesch.*

a) « Le mazdéisme des Perses, dit Cumont, en s'unissant à l'astrolâtrie chaldéenne a produit le mithriacisme »[1]. C'est dire que la théologie mithriaque a reçu sa forme occidentale en Babylonie ; aux conceptions qui se rattachaient à la figure du vieux dieu iranien se sont ajoutées les spéculations astrologiques de la Mésopotamie.

b) Mais le « mazdéisme » ne s'est pas arrêté sur les bords de l'Euphrate ; on a des indices suffisants et certains qui montrent sa solide implantation en Asie Mineure, en Arménie, en Cappadoce, dans le Pont d'abord, dans le reste du pays ensuite. Aussi bien Cumont accorde-t-il une place de choix à cette contrée, où des formes primitives du culte de Mithra iranien — formes dont l'Iran avestique et zoroastrien n'auraient plus guère conservé que le souvenir — ont pu pénétrer directement dans ce que nous appelons le mithriacisme[2]. C'est là en tout cas que se serait constituée l'imagerie du nouveau culte. Le fait capital fut le contact avec les traditions helléniques plus particulièrement épanouies sur les bords de l'Égée. Une des idées maîtresses de Cumont est, en effet, que cette imagerie, et surtout l'aspect même donné au dieu tauroctone, fut une création de l'école pergaménienne du IIe siècle avant J.-C.[3]. Et, des villes d'Ionie, le mithriacisme a pu s'élancer à la conquête de l'Empire, tout constitué dans ses doctrines et dans son appareil cultuel. Cumont accepte, en gros, les paroles du scholiaste de Stace : « *Quae sacra (sc. Mithrae) primum Persae habuerunt, a Persis Phryges, a Phrygibus Romani* »[4].

c) Abstraction faite de la pénétration en Occident, toute cette évolution se place, d'une part, sous la domination des Achéménides dans l'Asie antérieure (pour la théologie) ; d'autre part, à l'époque hellénistique (pour l'iconographie).

griech. Religion, II, p. 641. Cf. surtout maintenant S. Wikander, *Études sur les mystères de Mithra,* I, *Introduction* (1950), préparé par *Feuerpriester in Kleinasien und Iran ;* cités par la suite : *Études* et *Feuerpriester.*

(1) Cumont, I, p. 8.

(2) Cumont, I, p. 10 et 240 ; sur le culte iranien primitif, p. 5-7 ; les rapports avec l'astrologie chaldéenne ne sont pas autrement précisés.

(3) Cumont, I, p. 182 et 206.

(4) Lactantius Placidius à propos de Stace, I, 717 ; cf. Cumont, *Anatolian Studies... Buckler,* p. 70, avec des réserves.

A. — Les cultes iraniens en Asie Mineure

Le sujet qui nous intéresse ici est celui de la formation de l'iconographie mithriaque ; c'est donc vers l'Asie Mineure avant tout qu'il convient de nous tourner. Cumont lui-même accordait, on vient de le signaler, une place de premier plan à cette région désignée à notre attention, semble-t-il, par l'importance des données sur les influences iraniennes, qui s'y exercèrent plus librement que dans les pays voisins, et sur la personne même de Mithra. Ailleurs, en effet, les indices restent fuyants. Ainsi l'Égypte se révèle comme à peine touchée par ces mêmes influences, et ce fut une révélation, quand un papyrus fournit l'attestation du culte iranien dans le Fayoum au IIIe siècle avant notre ère ; de même, le mithriacisme proprement dit n'y semble jamais avoir connu qu'un développement limité[1]. En Syrie, les documents, plus

(1) Papyrus Gurob, 22, 10, dans *Royal Irish Cunningham Memoirs*, XII, 1921 (Smyly) : liste de troupeaux appartenant à des sanctuaires divers dont un Μιθραῖον, sans doute fondé par des iraniens et tenu par ces Πέρσαι τῆς ἐπιγονῆς, connus par les documents papyrologiques (cf. Reitzenstein, *Hellenist. Mysterienreligionen*, p. 23 et 173 ; Wilcken, *Arch. f. Papyrusforsch.*, 1924, p. 71 ; A. Dieterich, *Mithrasliturgie*, p. 81, n. 2). Sur les Iraniens en Égypte, cf. Cumont, I, p. 242. Sur le mithriacisme dans ce pays, les témoignages sont réunis en dernier lieu par Pettazzoni, *Antiquité classique*, 1949, p. 269 s. (à compléter par Vermaseren, *Mithrasdienst in Rome*, p. 19, n. 5) : un Mithréum découvert à Memphis, mais insuffisamment publié (C 285 et *Suppl.*) ; deux Mithréa attestés par les textes à Alexandrie (Socrate, III, 2 ; Sozomène, V, 7 ; Rufin, *Hist. eccl.*, XI, 22) (à écarter le prétendu Kronos-Aion du Sérapeum, qui est en réalité une « momie d'Osiris » ; cf. A. W. Rowe, *Bull. Société d'Alexandrie*, 1942, p. 131, n. 2, p. 159, pl. XLII, torse nº 49 ; pour la bonne interprétation, Breccia, *Annales serv. ant. Égypte*, 1907, p. 67 ; *Alexandrea ad Aegyptum*, p. 216, fig. 45 ; Weber, *Aegypt. griech. Terrakotten*, p. 46, fig. 25) ; une curieuse figure de Kronos-Aion d'Oxyrrhynchos (Breccia, *Mélanges Maspéro*, p. 257 s. ; à rapprocher d'une autre image de cette entité de Castelgandolfo, *AA*, 1933, p. 596, fig. 8). Vermaseren signale une tête de Mithra à Alexandrie (*Expedition Sieglin*, II *(IB)*, p. 126, nº 116, fig. 52, pl. VIII, 3) et un Kronos-Aion d'Apollinopolis (?) (cf. Wiedemann, *Wiener Zeitschrift f. Kunde des Morgenlandes*, 1924, p. 311). A noter la découverte récente d'un Mithra à Leptis avec signature (en latin) d'un certain Aristius Antiochus, cf. Caputo, *Arch. class.*, I, 1950, p. 205, pl. LVI, 1, 3 ; G. Richter, *Three critical periods*, p. 57, fig. 138. Peut-être le mithriacisme possédait-il une teinte locale plus accusée en Égypte que dans les autres provinces ; les figures de Kronos-Aion citées, et peut-être la *Mithrasliturgie*, *pourraient le laisser croire* (cf. sur cette dernière, outre l'étude classique d'A. Dieterich, les remarques de Nilsson, *Gesch. griech. Religion*, II, p. 642, n. 11 et p. 657).

nombreux, se rapportent essentiellement au culte à mystères impérial : les Mithréa de Doura, Si', Sidon ne diffèrent ni dans leur organisation ni dans leur décor de ceux de l'Occident[1]. Et si, avec R. Dussaud[2], nous cherchons à saisir l'image de Mithra à des périodes plus anciennes, nous risquons de ne pouvoir établir le lien avec le mithriacisme proprement dit. Tout se passe ainsi comme si la religion iranienne avait trouvé en Anatolie un terrain plus favorable à son expansion que dans les vieux centres de la civilisation, Syrie, Égypte, Mésopotamie même. Il semble, en effet, certain — bien qu'aucune étude particulière n'ait été consacrée à ce sujet — que l'iranisation des provinces achéménides de l'Ouest fut plus particulièrement poussée.

Dans le domaine religieux, la rencontre entre les croyances iraniennes et les traditions locales, inévitable de toute manière, dut être secondée par des considérations de politique dynastique. On constate les effets de cette rencontre quand on lit dans Bérose (*Chald.* 3 = Clément d'Alexandrie, *Protrept.* 5, 57, 3) que les Perses se mirent à dresser des statues à leurs dieux en Babylonie d'abord. C'est Artaxerxès II Mnémon (405-359) qui prit l'initiative d'élever l'image de la déesse Anaïtis dans les principaux centres de son Empire, de Bactres à Sardes. Il y avait là une double concession aux coutumes des pays tributaires, chez qui le culte des

(1) Pour le culte à mystères en Syrie, cf. nos remarques d'ensemble, *Syria*, 1952, p. 67 et suiv. — Il convient de mentionner que dans le *Doliceneum* de Doura était vénéré un Zeus Hélios Mithras Tourmasgade (*Excavations at Dura, Rep.* IX, 3, p. 97 s.) ; cette divinité n'a sans doute pas de rapports avec le dieu des mystères.

(2) R. Dussaud, *Syria*, 1949, p. 196 : *Mithra sur les bronzes du Louristan.* Les identifications nouvelles de Mithra, proposées p. 220 s., restent largement hypothétiques ; et les remarques sur le rôle du lion ne suffisent pas à établir un lien solide entre ces formes anciennes et le mithriacisme impérial. Cependant, outre l'équation Mithra-Shamash attestée anciennement (cf. p. 168, n. 5), la fusion entre « mazdéisme » et religions sémitiques apparaît dans une inscription de Cappadoce (IIe s. avant J.-C. ; Lidzbarski, *Ephemeris semit. Epigraphik*, I, p. 66 ; Cumont, *Religions orient.* [4], p. 275, n. 33 ; Chabot, *Rép. épigr. sém.*, III, n° 1875, p. 188 ; Wikander, *Feuerpriester*, p. 14 ; inscription d'Arabissos). L. Woolley, *AJA*, 1947, p. 425, a cru découvrir un Mithréum remontant au 2e millénaire à Tell Atshana-Alalakh. Il faut écarter des inscriptions puniques découvertes à Carthage où l'on a cru identifier un *antistes dei Mithrah* (*Rép. épigr. sém.* III, n° 1566 ; *CIS*, III, n° 3351 ; Cooke, *North-sem. inscr.*, 149), mentionné par Wüst, dans Pauly-Wissowa, *RE, s. v. Mithras*, 2155 ; cf. pour la bonne interprétation, A. M. Honeyman, *RHR*, 1940, 121, p. 5 s.

images reposait sur de vieilles traditions et qui vénéraient une grande déesse depuis des temps immémoriaux. Le même souverain invoquait à la suite d'Ahura-Mazdah Anaïtis encore et Mithra ; les inscriptions qu'il a laissées sont les premiers documents attirant notre attention sur l'importance que prend ou reprend le culte du dieu durant la période achéménide[1].

Les sujets de l'Empire perse, si l'on en croit encore le témoignage des auteurs grecs et latins, durent être frappés par les missionnaires de la religion iranienne, les mages, ces personnages à la fois curieux et énigmatiques. On les confondra en Babylonie avec les *Chaldæi* indigènes, ce qui paraît soutenir les vues de Cumont sur la place de l'astrolâtrie chaldéenne dans la naissance du mithriacisme. Mais leur aspect nous est conservé sur un relief découvert à Dascylion, et Strabon, originaire de Cappadoce, a vu, dans sa patrie, les rites du feu et d'autres formes de sacrifice pratiqués par ces mêmes prêtres[2].

Des monuments figurés nous prouvent ainsi l'existence d'une forte colonie iranienne à Dascylion, non loin des rives du Bosphore. Pour des centres comme Sardes ou Tarse, l'histoire ou le monnayage nous les montrent comme des sièges importants de l'administration achéménide et, dans le voisinage de la première, les Anciens connaissaient la « plaine de Cyrus », où fut établie une colonie d'Hyrcaniens[3]. Enfin des régions comme l'Arménie, le Pont, la Cappadoce, nous apparaissent comme plus fortement iranisées encore que le reste de l'Asie Mineure ; elles seront à l'époque hellénistique le siège de dynasties nationales qui auront le souci de se rattacher à la grande famille royale déchue, et les noms théophores où apparaît le composant Mithra sont des plus fréquents parmi leurs membres. L'une d'entre elles

(1) Cumont, I, p. 229, et n. 2 ; Wikander, *Feuerpriester*, p. 60, et *Études*, p. 9.

(2) Reliefs souvent représentés et discutés, cf. Mendel, *Catalogue de Constantinople*, III, nos 1355-57 ; *BCH*, 1913, p. 340, pl. VI-VII. Pour les mages en Cappadoce, Strabon, 732 et 733 ; Cumont, I, p. 9 et 231. On sait que les textes relatifs à la religion iranienne dans les auteurs grecs et latins ont été réunis par Clemen, *Fontes historiae religionis persicae*, avec commentaire du même dans *Griech.-latein. Nachrichten über die persische Religion.*

(3) Pausanias, V, 27, 3, et Strabon 510 *c* ; cf. les remarques de Cumont, I, p. 10, n. 6, et p. 232.

règnera encore en Commagène aux environs de notre ère et laissera des monuments et des textes épigraphiques qui, au nombre des πατρῷοι θεοί, mentionnent en bonne place le nom de Mithra[1].

Il y a, semble-t-il, dans tous ces renseignements de quoi fonder les vues d'ensemble de Cumont sur la place prépondérante qui revient à l'Asie Mineure dans la formation du mithriacisme ; c'est dans cette région, apparemment plus profondément iranisée que le reste du Proche-Orient, que le passage de la religion iranienne au culte à mystères a le plus de chances de s'être réalisé. Mais précisément il y a eu passage, transformation, et ces renseignements généraux ne sauraient suffire à expliquer un phénomène de cette importance ; or si passionnante que soit cette question de la propagation des influences iraniennes en Asie Mineure, elle n'a pas encore été l'objet d'une recherche d'ensemble[2].

Fort heureusement, les études révolutionnaires déjà citées de S. Wikander jettent maintenant un jour nouveau sur l'histoire de deux des principales divinités iraniennes en Asie Mineure, Anahita et Mithra. Le choix de ces deux divinités, que le distingué iranisant a soumises à son examen critique, se justifiait et par les attestations qu'en offre l'Anatolie et par la place que leur réservait Cumont dans son système. Pour ce dernier, en effet, le couple Mithra-Anahita paraissait constituer une donnée sûre de la religion perse, si bien que les renseignements disponibles sur le culte de l'une étaient susceptibles d'éclairer celui de l'autre. Mais que subsiste-t-il de ces vues anciennes après la critique signalée ?

Comme Mithra, Anahita[3] a joui d'un culte « impérial », entendons d'un culte qui s'étendait d'une extrémité à l'autre du vaste domaine des Achéménides et qui était l'objet de

(1) Cf. pour la bibliographie, p. 156, n. 4.

(2) Annoncée par L. Robert, dont cf. en attendant les remarques, *Hellenica*, VI, p. 16.

(3) *Feuerpriester*, p. 1, 52 et 211 (dont les conclusions sont adoptées par Nilsson, *Gesch. griech. Religion*, II, p. 644), et *Études*, p. 7. Pour la documentation, en-dehors de la présentation critique de Wikander, cf. les études plus anciennes de Ed. Meyer, dans Roscher, *ML*, *s. v. Anaitis* ; Höfer, *ibid. s. v. Persike* ; Cumont, dans Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Anaitis* ; Oppermann, *ibid. s. v. Persike* ; sur la valeur variable de ces études, cf. L. Robert, *Hellenica*, VI, p. 28, n. 3.

la dévotion particulière de ces derniers. Bérose, dans le passage déjà cité, atteste cette extension aussi bien que le lien intime avec la famille royale ; Artaxerxès II, nous dit-il, érigea des statues de la déesse à Sardes, Damas, Babylone, Suse, Ecbatane, Persépolis et Bactres, et il est aisé de vérifier ces indications pour les provinces fondamentales de l'Empire, ainsi que pour la Mésopotamie[1]. En Asie Mineure, selon Strabon, dont le témoignage est corroboré par d'autres auteurs, la vénération d'Anahita était généralement répandue et fortement ancrée en Arménie. Dans sa Cappadoce natale, le même Strabon signale l'existence de sanctuaires d'Anaïtis et, pour le Pont, il nous fournit des renseignements plus détaillés sur la ville sainte de Zéla ; là, la déesse était vénérée en compagnie des « démons perses » Omanos et Anadatès (sans doute Vohumano et peut-être Ameretat), dont le premier était son acolyte en Cappadoce aussi[2]. Puis, on retrouve le culte dans la partie occidentale de l'Asie Mineure. En Lydie, la déesse, invoquée comme Anaïtis, Mètèr Anaïtis, Artémis Persikè ou Persikè Théa, possédait plusieurs sanctuaires, ainsi à Hypaipa, Hiérocésarée et Philadelphie surtout, alors que des réserves s'imposent, semble-t-il, malgré Bérose, au sujet de Sardes[3]. Les rapports avec les traditions indigènes sont attestés là par l'association avec Mèn Tiamou et Sabazios.

Mais voici déjà le tableau au complet. Il s'en faut, et de beaucoup, on le voit, que le culte de la déesse se soit étendu à toute l'Asie Mineure ; à côté d'une diffusion large et générale, qui correspond à ce que nous savons par les données d'ensemble sur l'iranisation des provinces orientales de l'Anatolie, on ne peut placer que le centre lydien pour le reste du pays. Il est clair qu'on ne saurait envisager sans inexactitude grave et sans graves possibilités d'erreurs

(1) Pour la diffusion du culte d'Anaïtis et le rôle d'Artaxerxès II, cf. Wikander, *Feuerpriester*, p. 65 (Iran) ; p. 77 (Mésopotamie) ; p. 78 (Syrie), et *Études*, p. 7-8 et 10-12.

(2) Pour l'Arménie, Strabon, 532-533 ; Wikander, *Feuerpriester*, p. 91, 93-95, et *Études*, p. 8. Pour Zéla, Cumont, *Studia Pontica*, II, p. 188 et III, p. 233 ; Wikander, *Feuerpriester*, p. 86 et 90, *Études*, p. 8 et 11 ; Strabon, 512 et 559 ; pour la Cappadoce, Strabon, 733.

(3) Pour la Lydie, les attestations connues ont été réunies par J. Keil, *Anatolian studies... Ramsay*, p. 250, III ; cf. Wikander, *Feuerpriester*, p. 80, et *Études*, p. 7.

l'Asie Mineure comme une unité au point de vue religieux. Dans ce vaste pays, la vie particulière des provinces est un fait primordial qu'on ne saurait méconnaître. C'est ce qu'illustrera le cas de toute la grande région centrale du pays, la Phrygie, qui nous est connue comme le domaine réservé d'une autre grande déesse, dont les origines anatoliennes autochtones ne sont guère contestables, Cybèle.

Sans doute, pour Cumont cette constatation n'offrait pas de difficulté insurmontable ; conformément aux doctrines de son temps, pour lesquelles l'existence d'une Grande Mère asiatique aux hypostases multiples était un fait établi, il pouvait sans plus énoncer l'identité Cybèle = Anaïtis[1]. Mais aucun indice sérieux ne vient à l'appui de cette équivalence ; et, bien au contraire, la Phrygie, patrie de Cybèle, venait s'interposer comme un domaine ou hostile ou impénétrable entre les territoires où règnait Anaïtis. Tout se passe comme si cette région avait maintenu plus jalousement ses traditions nationales ; le nom même de Cybèle pourrait témoigner de cette indépendance foncière[2]. Ainsi la formule du scholiaste sur le chemin Perse-Phrygie n'est pas applicable à la déesse, du moins si on la prend au pied de la lettre, ni sans doute de façon plus générale, à la diffusion des influences iraniennes en Asie Mineure[3].

Restera-t-il pour le moins que les centres reconnus du culte d'Anaïtis sont susceptibles de nous renseigner sur ceux de Mithra ? Le fait serait acquis si nous acceptions une autre vue de Cumont. Pour ce dernier, la situation paraissait simple : là où l'on trouve Anaïtis, Mithra n'est pas loin, et la thèse « phrygienne » était susceptible de corroborer

(1) Cumont, *Religions orient.* [4], p. 62 et, p. 229, n. 63, insiste sur l'identité Cybèle-Anaïtis (cf. aussi I, p. 333, et Graillot, *Culte de Cybèle*, p. 192) ; mais les arguments restent des plus médiocres, comme on le verra sans peine.

(2) Fait curieux : il y a quelque apparence que la division du culte entre Orient et Occident du pays se retrouve pour d'autres déesses, d'ailleurs plus ou moins proches d'Anaïtis ; ainsi Ma (cf. Hartmann, dans Pauly-Wissowa, *RE, s. v. Ma*) et « Tauropolos » (cf. Oppermann, dans Pauly-Wissowa, *RE, s. v. Tauropolos*), identifiées elles aussi par les Grecs à Artémis. Sur le rôle d'isolant de la Phrygie, cf. à propos de Ma, Cavaignac, *Jahrbuch kleinasiat. Forschung*, I, 1950, p. 51. Pour les relations entre la Phrygie et ses voisines aux hautes époques, cf. Götze, *Kleinasien (Kulturgeschichte des alten Orients)* p. 189 ; p. 192, remarques restrictives sur la Grande Mère asiatique.

(3) On peut en effet prendre le mot *Phryges* dans une acception plus large et entendre « Asiatiques ».

l'existence de cette association ; il suffisait de placer à côté du couple Cybèle-Attis l'équivalence Mithra-Anahita[1]. Mais l'on vient de constater la faiblesse de la thèse phrygienne, et pour le couple Mithra-Anahita la démonstration récente de S. Wikander en a fait table rase[2]. L'argumentation de cet auteur peut se résumer par les points suivants. Le couple présumé n'a pas de fondement dans les traditions iraniennes ; si on trouve les deux divinités nommées ensemble, ce n'est jamais sans une troisième figure, celle d'Ahura-Mazdah, si bien qu'il conviendrait plutôt de parler d'une triade que de deux parèdres. En Asie Mineure, Anaïtis n'est jamais associée à Mithra, mais à d'autres divinités, comme Omanos et Anadatès à Zéla, Mèn et Sabazios en Lydie. Inversement, *Mithra lui aussi apparaît en compagnie d'autres dieux* qu'Anaïtis, ainsi par exemple au Nemroud Dagh avec Zeus-Oromasdès et Héraklès-Artagnès. Enfin dans le mithriacisme occidental Anaïtis est complètement inconnue, et l'on n'oserait pas affirmer que Cybèle ou Magna Mater ne l'ait été tout autant[3].

Ainsi à la place d'assimilations hardies et de grandes vues d'ensemble, il faut revenir à des données plus modestes ; celle qui s'est imposée à nous avec force est l'aspect régional des cultes en Anatolie. Il ne saurait être question de se servir indifféremment de toute indication sur le « mazdéisme » en Asie Mineure dans le problème de la formation du mithriacisme. Il s'agit d'abord de déterminer les centres du *culte du dieu iranien en Asie Mineure ; il s'agit ensuite de*

(1) Sur ce jeu d'assimilations, cf. Cumont, I, p. 212 et 235. Un petit autel du Mithreum de Strasbourg (Forrer, *Mithrasheiligtum von Strassburg-Königshofen*, p. 48) semble porter le nom d'Attis. Cependant, étant donnée la manière dont la dédicace est gravée, il n'est pas interdit de reconnaître dans ATTI un Attius quelconque.

(2) Wikander, *Feuerpriester*, p. 211, et *Études*, p. 6. A ce qui est exposé ci-dessus, on ajoutera les excellentes remarques de cet auteur sur le peu de signification qui revient aux noms théophores, p. 214.

(3) Là encore, les indices sont médiocres ; cf. Cumont, I, p. 333, n. 10. Le Mithréum d'Ostie, C 295, et II, p. 418 et 523, était « attenant » à un sanctuaire de la Magna Mater (ce qui n'a aucune signification). Une dédicace à Mithra est faite par des dendrophores de la Grande Mère (Cumont, *inscr.*, n° 187). Une série d'inscriptions (Cumont, nos 17, 19, 21, 23, 24) associent encore Mithra avec Cybèle, mais malheureusement aussi avec d'autres divinités, et ces documents sont simplement le témoin du syncrétisme du paganisme finissant. Rien, en définitive, qui prouve des liens étroits et permanents entre les deux divinités, cf. Vermaseren, *Mithrasdienst in Rome*, p. 59 et 104 ; Wikander, *Études*, p. 7.

déceler les aspects de ce culte et de suivre, si possible, les liens qui mènent au mithriacisme tel qu'il triompha en Occident.

B. — Le culte de Mithra en Asie Mineure

Quelles sont donc les données que nous possédons sur le culte de Mithra en Asie Mineure? Plus importantes que du temps où Cumont rédigeait son grand ouvrage, elles restent toujours médiocres et par leur nombre et par la qualité de leur témoignage.

Il n'est pas inutile de replacer sous les yeux du lecteur l'ensemble des données dont nous disposons ; car l'exposé de S. Wikander, qui ne tend à rien de moins qu'à nier l'origine iranienne du dieu des mystères, minimise aussi la place de Mithra iranien en Asie Mineure, si bien que certains des témoignages sur le dieu, et parmi les plus importants, ne sont même pas mentionnés[1].

1. *Bithynie.* — Dion de Pruse (époque de Trajan), (*Or.* 36, 39, s.) développe un mythe que les « mages » chantaient ἐν ἀπορρήτοις τελεταῖς. Dans ce texte, le nom de Mithra ne figure pas, et ce sont les rapprochements ingénieux tentés par Cumont-Bidez avec le monument mithriaque de Dieburg qui nous le font citer ici[2].

2. *Phrygie.* — Une inscription de Savcilar, dans le voisinage de Synaus, sur les confins de la Lydie, de la Mysie et de la Phrygie, donne une dédicace Ἡλίῳ Μίθρᾳ, de 77-78 de notre ère, sur un monument où figurent les restes d'un buste coiffé du bonnet phrygien[3].

3. *Phrygie.* — Une autre inscription d'Amorion en Phrygie centrale (Cumont, inscr. nº 4) donne le détail de cérémonies funèbres célébrées en l'honneur d'une certaine Kyrilla ; on relève la mention τοῖς κατ' ἔτος ἐθίμοις Μιθρακάνοις.

(1) Pour ces témoignages, cf. Cumont, *Anatolian studies.. Buckler*, p. 67, où cet auteur a examiné une dernière fois textes et monuments de l'Anatolie ; *cf. aussi* Wüst dans Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Mithras*, 2134 s., *où la confusion* avec d'autres divinités n'est pas évitée, à la suite de Cumont, et Vermaseren, *Mithrasdient in Rome*, p. 18 ; enfin Nilsson, *Gesch. griech. Religion*, II, p. 643.

(2) Bidez-Cumont, *Mages hellénisés*, II, p. 142, et I, p. 91 ; aussi Cumont, *RHR*, 103, 1931, p. 31, et Nyberg, *Journ. asiat.*, 219, 1931, p. 92, Nilsson, *Gesch. griech. Religion*, II, p. 648-650.

(3) Cumont, *Anatolian studies... Buckler*, p. 69.

4. *Pisidie.* — Dans le Musée d'Isparta se trouve un relief qui attend encore sa publication définitive[1]. Il montre un personnage ailé en train d'immoler un taureau dans une attitude pratiquement identique à celle du dieu tauroctone. Pour le reste, on ne saurait relever que des divergences avec le type habituel du monument mithriaque, mais Cumont a tenté de rattacher cette pièce insolite au culte du dieu iranien.

5. *Pont.* — A Trébizonde, Mithra jouissait d'un culte important. Son image apparaît sur les monnaies de la ville de façon régulière à partir de Trajan (C 3 *bis*) ; on n'a d'abord que le buste entouré de rayons ; puis, à côté du buste coiffé du bonnet phrygien, une protomé de cheval ; enfin une scène groupant Mithra à cheval entre les deux dadophores placés sur des piédestaux, sous un arbre dans le feuillage duquel on distingue un oiseau ; le dieu se dirige vers un autel ou une colonnette surmontée d'un autre oiseau ; en exergue, un serpent. Les traditions chrétiennes ont conservé le souvenir de l'importance du culte, auquel l'initiative de St Eugène mit une fin brutale ; l'emplacement du sanctuaire est connu[2].

6. *Arménie.* — On possède surtout des indications d'ordre général sur cette région. Cumont a très habilement rapproché la légende de Saint-Georges, « *the callle-thief* », et les rites comprenant le vol et la mise à mort d'un bœuf en Mingrélie (anc. Colchide), en reconnaissant une survivance chrétienne du culte de Mithra[3]. Plus direct est le témoignage de Strabon (530 *c*), selon lequel le satrape d'Arménie envoyait chaque année 20.000 chevaux au Grand Roi, τοῖς Μιθρακάνοις. Enfin, selon Dion Cassius (LXIII, 5, 1), Tiridate d'Arménie, venu à Rome recevoir l'investiture de Néron, vénéra ce dernier comme un autre Mithra. Pline (*Hist. Nat.*, 33, 4, 82) ajoute que le roi avait amené avec lui des mages et qu'il avait

(1) Connu longtemps par une photographie insuffisante (cf. S 38, et Cumont, *l. l.*, pl. II, 1), la pièce fut repérée de nouveau par H. Metzger, dont la nouvelle photographie est reproduite par Cumont, *CRAI*, 1947, p. 303, et Nilsson, *l. l.*, pl. 16, 1, cf. p. 643.

(2) Cumont, II, p. 55 (texte de la légende de St Eugène), et *Studia Pontica*, II, p. 367, rectifié dans *Anatolian studies... Buckler*, p. 71 et n. 5. Vermaseren, *Mithrasdienst in Rome*, p. 20-21, ajoute des indications peu sûres pour le Pont (symboles « mithriaques » sur les monnaies de Mithridate ; un initié à Amasia).

(3) *JRS*, 1937, p. 63, et Cumont, II, p. 4 (texte d'Agathange sur un sanctuaire de Mithra dans la Derxène).

initié l'empereur *magicis cenis*. Cumont a tenté d'expliquer les cérémonies du couronnement par analogie avec les scènes mythiques figurant sur les reliefs du Rhin ou du Danube[1].

7. *Cappadoce.* — Par l'inscription Cumont n° 2, de Césarée, un certain Callimorphe dédie une image du Soleil au dieu : *Solem Soli invicto Mythrae.*

8. *Cappadoce.* — On connaît une inscription de Tyana (Cumont, n° 3) avec la dédicace : θεῷ δικαίῳ Μίθρᾳ.

9. *Taurus.* — Une autre inscription encore, d'Ariaramneia-Rhodandos (Farasha dans les gorges du Taurus) est libellée ainsi : Σαγάριος Μαγ[αφέ]ρνου στρατηγός Ἀριαραμνεί(ας) ἐμάγευσε Μίθρῃ. Le terme ἐμάγευσε reste malheureusement énigmatique ; on peut entendre, selon Cumont, que le personnage s'est fait mage (alors qu'il ne l'était pas de naissance, comme c'était la règle) ; ou plus simplement qu'il a accompli les cérémonies des mages en l'honneur de Mithra[2].

10. *Cilicie.* — Le groupe du dieu tauroctone, quoiqu'avec certains détails inusités, apparaît sur les monnaies de Tarse du règne de Gordien III (238-244)[3].

11. *Cilicie.* — Plutarque (*Vie de Pompée*, 24) nous dit que les pirates ciliciens dévastaient les temples grecs et adoraient eux-mêmes des dieux étrangers : ξένας δὲ θυσίας ἔθυον αὐτοὶ τὰς ἐν Ὀλύμπῳ καὶ τελετάς τινας ἀπορρήτους ἐτέλουν ὧν ἡ τοῦ Μίθρου καὶ μεχρὶ δεῦρο διασώζεται καταδειχθεῖσα πρῶτον ὑπ' ἐκείνων.

12. *Commagène.* — Au Nemroud Dagh, Antiochos Ier de Commagène (69-34 avant J.-C.) a élevé un monument funéraire avec une dédicace dans laquelle est invoqué Apollon-Mithra-Hélios-Hermès à côté de Zeus-Oromasdès et d'Artagnès-Héraklès-Arès ; sur un relief, Mithra est représenté face à face avec le roi (C 2). Les mêmes divinités apparaissent dans des inscriptions de Samosate et de Gerger[4].

(1) Cumont, *Riv. filol. class.*, 1933, p. 145. Cf. aussi Suétone, Néron, 13, 30. Cf. Nock, *JRS*, 1937, p. 109, n. 5, qui semble pencher plutôt pour le caractère iranien de ces cérémonies.

(2) Cumont, *Analolian studies.. Buckler*, p. 68, et *Religions orient.* [4], p. 274, n. 23, avec autres références.

(3) Cumont, C 3 et H 14. Cf. aussi pour la Cilicie, p. 167 et n. 1.

(4) C 2 et H 6 ; cf. Dörner-Naumann, *Forschungen in Kommagene*, p. 30.

La documentation ainsi réunie est manifestement hétéroclite et exige une interprétation qui n'est pas toujours aisée. Ainsi un texte de Strabon (n° 6) et une inscription (n° 3) mentionnent des « Mithrakana » ; il s'agit de fêtes en l'honneur du dieu. Elles se sont perpétuées d'une manière ou d'une autre jusque dans l'Iran musulman sous le nom de Mihrgan (le 16e jour du mois de Mihr = Mithra, au début de l'hiver)[1]. De même, l'Arménie connaît un mois de Mehrkan. De l'aveu de Cumont, ces fêtes n'ont jamais été célébrées en Occident ; autrement dit, elles étaient dédiées non au dieu des mystères, mais au Mithra iranien, fêtes publiques sans nul doute, et qui remontaient à une antique tradition[2]. Et l'on touche ainsi immédiatement au problème fondamental que posent ces documents anatoliens : de quel Mithra nous parlent-ils, de celui vénéré anciennement en Iran ou de celui adoré dans les mystères occidentaux ?

Prenons par exemple le monument du Nemroud Dagh (n° 12). Rien ne prouve là encore que le souverain de la Commagène ait connu ou pratiqué des mystères, que la vénération qu'il avait pour Mithra répondît à d'autres considérations que celles impliquées par un culte politique. Verethragna (Artagnès) est lié par des liens anciens à Mithra, mais précisément la place de son équivalent grec, Héraklès, n'est pas grande sur les monuments de l'Occident[3]. L'association de notre dieu avec Hermès est plus fréquente, mais c'est à des conditions locales qu'il semble devoir la faveur dont il jouit sur les bords du Rhin[4]. La valeur de cette identification est d'ailleurs éclairée par le doublet Mithra-Hélios ; il s'agit là de rapports anciens, mais encore manifestement d'ordre politique. Les auteurs grecs ou latins avaient été frappés par cet aspect du dieu iranien et, dans les traditions

(1) *Enc. de l'Islam, s. v. Mihrgan.*

(2) Cumont, I, p. 230, 238, 325 : « On n'entend jamais parler en Occident des Mithrakana qui étaient si populaires en Asie ». Ajoutons que les deux témoignages cités se servent des Mithrakana seulement pour dater.

(3) Cumont, I, p. 205, n. 3 et p. 143, pour le relief de Mannheim, C 244 (cf. *Germania Romana*[2], IV, p. 35). Sur l'ensemble des monuments de Germanie sur lesquels figure Héraklès, cf. Kutsch, *Germania*, 1930, p. 147.

(4) Phyllis Pray Bober, *HTR*, 1946, p. 75, avec les réserves justifiées de Ch. Picard, *RA*, 1949, II, p. 85. Le rapprochement avec le Mercure gaulois *a sans doute favorisé la diffusion de la figure d'Hermès dans les Mithréa du* Rhin. Cf. aussi *RA*, 1953, I, p. 95.

iraniennes, Mithra le justicier, dieu du serment et du contrat, paraît lié au Soleil qui voit tout. Ce sont sans doute ces fonctions sociales qui désignaient le dieu à un rôle de protecteur de l'État et de la dynastie, dès l'époque achéménide certainement. Ainsi le dieu d'Antiochos de Commagène est sans doute le même que celui des Mithrakana, et c'est à lui encore que s'est adressée la dédicace θεῷ δικαίῳ Μίθρᾳ (nº 8)[1].

Ces fonctions de dieu dynastique et politique, Mithra les revêt sans doute encore dans l'investiture de Tiridate d'Arménie (nº 6) ; n'était la mention de Pline (30, 1, 6) : *magos secum adduxerat, magicisque etiam cenis eum initiaverat*, on ne songerait guère à rapprocher l'événement des mystères occidentaux. Mais que vaut ce témoignage tiré d'un passage sur la magie noire, où les mages ont pu fournir l'occasion d'une sortie contre une pseudo-science qui n'était point toujours la leur ? Le mazdéisme orthodoxe de Tiridate est attesté, au contraire, par les précautions que prit le souverain pour ne point souiller les éléments au cours de son voyage, et ce mazdéisme ne saurait être identifié au culte à mystères[2].

Ce n'est pas davantage le dieu adoré dans la caverne nocturne par un cercle fermé de fidèles que nous trouvons à

(1) Quinte-Curce, IV, 13, 12, montre Darius *Solem Mithrem sacrumque et aeternum invocans ignem ;* cf. aussi dans Pseudo-Callisthène les titres conférés par Alexandre au Grand Roi (I, 36 et 38) : σύνθρονός τε τῷ θεῷ Μίθρᾳ καὶ συναναστέλλων τῷ ἡλίῳ. Pour ces aspects anciens de Mithra, cf. Cumont, I, p. 229 ; Gressmann, *Orient. Religionen im hellenist. röm. Zeitalter*, p. 141-142 ; Duchesne-Guillemin, *Zoroastre*, p. 50-52 et 89-91 ; Vermaseren, *Mithrasdienst in Rome*, p. 3 s., avec bibliogr. ; Wikander, *Études*, p. 21 et 37, sur l'aspect dynastique du dieu.

(2) Pour un mage du genre de ceux auxquels songe Pline, cf. Lucien, *Ménippe*, 6. — Les rapprochements tentés par Cumont avec les rites mithriaques restent des plus douteux, en particulier son explication de la scène du Conilit entre Hélios et Mithra, où l'objet brandi par le second est interprété comme un bonnet phrygien — ce qui n'offre aucune certitude — ou encore le parallèle avec l'initiation du *miles ;* en réalité, Tertullien, *De Corona*, 15, nous dit bien que l'initié refuse la couronne — réservée à son dieu — alors que Tiridate est ceint d'un diadème par Néron, son Mithra. Pour la communion, Nock admet qu'elle est un des éléments iraniens persistant dans le mithriacisme ; cf. *Conversion*, p. 44 : *the communion certainly*, et p. 279 : *it is possible that the mithriac communion is a generalization of something originally* a) *exspected at the end of the world ;* b) *thought to belong to kings* (*as in the Scythian objects discussed by M. Rostovtzeff, Iranians and Greeks in South Russia*, p. 104). En ce cas, les *magicae cenae* peuvent correspondre à une réalité.

Trébizonde (n° 5). La place de Mithra dans cette ville semble très proche de celle d'Anahita à Zéla. Il possédait là un sanctuaire sur lequel les données restent malheureusement insuffisantes et contradictoires. Le site fut visité jadis par Cumont[1], qui crut reconnaître le *spelaeum* — sur le modèle d'un sanctuaire occidental — dans une grotte au flanc du Μίθριος βουνός ; mais le même auteur s'est rendu ensuite aux arguments de Mgr Chrysanthos, l'historien de Trébizonde. Selon le récit de Saint Eugène, le sanctuaire du dieu s'élevait sur le sommet de la colline, là ou fut édifiée plus tard l'église de Saint Jean-Baptiste, dont les vestiges sont encore visibles. Le savant évêque ajoute qu'on voit κατὰ τοῦ δαπέδου τοῦ ναοῦ un ἄντρον ἢ σπήλαιον καταχωσθέν, contenant une source : ce seraient les restes du *spelaeum*. Ces indications demanderaient vérification, d'autant qu'il est de prime abord surprenant de trouver une grotte renfermant une source au sommet d'une colline et visible au milieu des restes d'une église chrétienne. Si donc l'emplacement du sanctuaire a été bien identifié, comme il semble, il reste des plus probables que ce sanctuaire ne ressemblait guère à ceux dont on a retrouvé de nombreux exemples en Occident.

Nos doutes sont encore renforcés par l'image du dieu que nous présentent les monnaies de la ville. Mithra apparaît là sous les traits d'un cavalier et non en tauroctone. Or si nous savons aujourd'hui, après les découvertes de Doura et de Dieburg, venant s'ajouter au témoignage d'Osterburken et de Neuenheim, que Mithra cavalier n'était pas étranger aux mystères, il n'en reste pas moins que ce type demeure rare et surtout qu'il ne trouve pas son explication dans les cycles légendaires illustrés en Occident. A Doura, l'image du dieu n'est pas sans se ressentir du goût parthe pour le cavalier et sa monture, et à Dieburg nous avons les traces d'une suite mythique ne se recouvrant pas entièrement avec celle des autres reliefs rhénans[2]. Mithra cavalier offre en dernière

(1) Cf. les inications ci-dessus, p. 155, n. 2. Au même endroit, Cumont désavoue son Mithra-Mèn qu'il avait mis en avant dans son grand ouvrage. Une tendance à souligner indûment les rapports entre Mèn et Mithra apparaît de nouveau chez Vermaseren, *Vigiliae christianae*, 1950, p. 149 s., et *Mithrasdienst in Rome*, p. 23, 104, 114. — Pour Trébizonde, cf. Mgr Chrysanthos, Ἡ ἐκκλησία Τραπεζοῦντος (1933-1936), p. 106.

(2) Pour les monuments de Mithra cavalier, cf. p. 119. On reste ainsi près des traditions iraniennes ; dans l'Avesta, Mithra s'avance sur son char resplen-

analyse un thème général, une illustration de la puissance du dieu, plutôt qu'une allusion à un fait mythique précis ; il fait figure de survivance dans le culte à mystères. Il y a ainsi quelque apparence que le dieu de Trébizonde était très proche de celui des Mithrakana et des souverains orientaux. Son culte n'était-il pas aussi un culte officiel et public, ce que les mystères ne devinrent jamais au cours de leur longue histoire, et malgré la faveur de maint empereur ? Le point de comparaison le plus étroit avec les mystères est fourni par la présence des dadophores encadrant l'image du dieu sur les monnaies. Mais rien ne prouve que ces dadophores ne sont pas eux aussi un emprunt fait par les mystères au culte dont ils se dégagèrent. Les compagnons d'Anaïtis à Zéla, Omanos et Anadatès, et les couples d'acolyte que nous aurons encore l'occasion de signaler dans cette région de l'Anatolie et de la Syrie, pourraient de leur côté prouver l'antériorité de la paire des dadophores aux mystères, si même ils dénotent dès l'abord une addition locale aux données iraniennes authentiques[1].

L'inscription trouvée dans les gorges du Taurus (n° 9) nous place devant d'autres difficultés. Elle fait clairement allusion aux fameux mages et aux rites célébrés par eux. Cumont a suffisamment souligné le rôle de cette caste de prêtres en Asie Mineure. Les indications fournies par Strabon, d'un côté, l'image d'un relief de Dascylion, de l'autre, ne laissent par ailleurs aucun doute sur leur caractère purement iranien, comme sur celui des rites qu'ils pratiquaient. Or jusqu'à des découvertes toutes récentes, le nom même des mages restait inconnu dans le culte à mystères et rien n'y signalait leur présence ; aujourd'hui même, une attestation isolée de Doura — des graffites — ne modifie pas sensiblement ce tableau. Les mages restent liés au culte proprement

dissant ; il l'abandonnera, comme les mortels, au profit du cheval. Mais les Mithrakana et l'attelage niséen dont parle Dion de Pruse attestent le rôle du cheval dans le culte de Mithra iranien, rôle qui ne s'est pas maintenu dans les mystères.

(1) Ce détail prouve que Mithra iranien — comme ce fut sans doute le cas aussi pour Anaïtis, à Zéla ou ailleurs, malgré Wikander, *Études*, p. 11 — ne sauvegarda pas sans restrictions ses caractères primitifs dans sa nouvelle patrie. Le cas n'est pas envisagé par Wikander qui, dans son désir de ruiner complètement la thèse de Cumont, nie toute évolution syncrétique du culte en Asie Mineure.

iranien, et c'est à ce culte qu'il convient de demander d'abord l'explication de la dédicace de Sagarios[1].

Ces mêmes mages réapparaissent dans le texte de Dion de Pruse (n° 1), cette fois en qualité de théologiens. Ils racontent, en effet, le mythe d'un dieu suprême dont l'attribut essentiel est un char attelé de quatre chevaux, le premier consacré à Zeus, le deuxième à Hélios, le troisième à Poseidon, le quatrième à Hestia. Ce char est lié à la conflagration universelle, et Dion ajoute que les mages élèvent toujours un attelage de quatre chevaux niséens, les meilleurs de l'Asie. On le voit, le récit est de caractère étiologique ; mais d'attelage niséen en Occident, pas trace. Un seul d'entre les nombreux monuments mithriaques, celui de Dieburg, semble contenir des allusions à ce mythe de la conflagration universelle ; au revers est sculpté le mythe de Phaéthon et, sur un des panneaux de la face principale, on voit deux chevaux dont l'un est placé derrière l'autre et en sens inverse, image pour le moins peu claire, sinon inexplicable par les données du mythe de Dion. Cumont a reconnu dans le Zeus du rhéteur de Pruse Zervan, le Temps infini. Or que la théologie mithriaque fut zervaniste, c'est un fait généralement admis, mais le zervanisme dépasse et de beaucoup les limites étroites du culte à mystères[2].

Les efforts de Cumont ne furent pas plus heureux pour tel autre monument. Le relief d'Isparta (n° 4), dans lequel il reconnut avec assurance l'image du dieu iranien au prix

(1) Cf. maintenant sur le rôle des mages, Wikander, *Feuerpriester*, et *Études*, p. 28 et p. 40. Pour Doura, *Excavations at Dura, Rep.* VII-VIII, p. 120, nos 859 et 865. La position de Doura, proche de la Mésopotamie et de l'Iran, peut expliquer cette référence aux *magi*. L'absence de ces prêtres en Occident peut, au surplus, avoir ses raisons profondes dans leur caractère iranien trop prononcé ; peut-être une partie de ceux qui étaient établis en Anatolie ne perdirent-ils jamais contact avec l'Iran, ce qui ne pouvait que soulever les suspicions des Romains. On connaît la réaction de ces derniers en face d'autres prêtres orientaux, comme les Galles. — Vermaseren, *Milhrasdienst in Rome*, p. 11, soutient derechef fortement que le culte à mystères est une création des mages, mais sans preuves nouvelles.

(2) Le rapprochement entre le mythe de Phaéthon et la Conflagration des mages est faite par Dion, 48 ; cf. sur ce texte les remarques de Nilsson, *Gesch. griech. Religion*, II, p. 648-650 : « *Dieser Mythus ist so gründlich in stoische Gedankenwelt und Formenwelt getaucht, dass sich schwer sagen lässt, was daran iranisch ist* », et p. 649, n. 1, à propos du relief de Dieburg, où le mythe de Phaéthon prouve surtout la pénétration de la mythologie grecque dans le mithriacisme ; cf. Wikander, *Études*, p. 38.

de l'hypothèse d'un Mithra-Nikè, prouve en définitive non point l'existence du culte à mystères, mais la banalité du motif du personnage tauroctone : un examen serré du document impose l'identification d'une simple Victoire immolant un taureau[1]. Invoquera-t-on dès lors des témoignages aussi laconiques que ceux de Synaus (n° 2) ou de Césarée (n° 7) ? Ils laissent simplement la porte ouverte à la présence en Asie Mineure de quelques communautés mithriaques sur le modèle occidental[2].

Il apparaît ainsi qu'il est pratiquement impossible dans la grande majorité des cas envisagés d'établir un lien entre les attestations de Mithra en Asie Mineure et les mystères d'Occident.

Sur ce point, nos conclusions rejoignent celles de S. Wikander, qui a pleinement et entièrement raison de demander que l'on distingue enfin culte à mystères, ou mithriacisme, et culte iranien de Mithra ; raison aussi de souligner que les mystères ne connurent pas de succès en Asie Mineure ; raison enfin de montrer à quel point ces mystères apparaissent comme imprégnés de la civilisation gréco-romaine de leur temps. Mais notre accord cesse et doit cesser quand S. Wikander tire argument de ces constatations pour nier l'origine iranienne du Mithra des mystères et l'origine anatolienne des mystères. Sans compter que les suggestions sur la formation du culte dans les Balkans ne sup-

(1) Cumont invoque pour les besoins de sa cause le texte, ou corrompu ou mal informé, d'Hérodote, I, 131, sur la déesse « Mithra » (cf. un autre essai malheureux de ressusciter cette entité chez Vollgraff, *Antiquité classique*, 1949, p. 55 ; le document discuté à cette place est ou bien un faux, ou le relevé, qui en fut fait dans les temps passés, est plein d'inexactitudes). — Sur le relief d'Isparta, on distingue, au témoignage de L. Robert (cf. Nilsson, *Gesch. griech. Religion*, II, p. 643, n. 2, pl. 16, 1) les seins de la déesse et les boucles de la chevelure ; elle porte une tunique courte et des bottines montantes (et non le pantalon oriental). S'agirait-il des restes d'un sarcophage ? Les figures angulaires, deux Nikès encore, pourraient le laisser croire.

(2) Sur notre n° 2, cf. Wikander, *Études*, p. 27, qui ne reconnaît que la monnaie de Tarse comme appartenant aux mystères. Nilsson, *l. l.*, p. 643, distingue fort justement deux catégories dans les monuments anatoliens ; ceux qui appartiennent sûrement aux mystères et ceux qui restent douteux. Parmi les premiers, il compte la monnaie de Tarse et le culte de Trébizonde (p. 643-644 et n. 1 et 2 : il s'agirait d'un culte pontique transformé en culte à mystères ; le côté « mystères » de ce culte reste précisément douteux) ; parmi les seconds, nos nos 2, 7, 8, 9 et 3. Nous maintenons nos remarques exposées ci-dessus.

portent guère la discussion[1], on fera remarquer que le mithriacisme ne serait pas la seule religion à avoir reçu son plein épanouissement en dehors de sa patrie ; de plus illustres connurent un sort analogue. Il n'est guère admissible non plus de nier le caractère iranien primitif du dieu des mystères — en jouant sur les mots[2]. La tradition ancienne est formelle — et cela dès notre témoignage le plus ancien, celui de Stace, *Thébaïde*, 1, 719, — pour qui Mithra fut toujours le dieu « perse »[3]. Notre connaissance des faits religieux iraniens, d'un côté, — qu'il s'agisse de l'Iran ou de l'Anatolie — des faits religieux anatoliens, de l'autre, ne nous permet pas d'expliquer le passage de Mithra iranien au dieu des mystères ; cette ignorance est fâcheuse et irritante, mais elle n'autorise pas de conclusions radicales du genre de celles de S. Wikander[4]. Le lien dernier entre les deux cultes peut avoir été des plus ténus, mais l'origine du dieu des mystères et des mystères eux-mêmes ne saurait faire de doute. Il convient seulement d'interpréter de façon convenable les faits anatoliens, et tous ceux qui nous sont connus.

L'hypothèse d'une formation locale du mithriacisme s'impose ainsi de façon urgente ; elle pourra s'appuyer sur l'exemple d'Anahita, comme nous l'avons montré plus haut. Il est cependant plus délicat, dans le cas de Mithra, de définir des zones d'extension nettes. L'on reconnaît bien, là encore, le caractère plus fortement iranisé des contrées orientales, comme le Pont, la Cappadoce et l'Arménie, où les faits sont

(1) *Études*, p. 41-46.

(2) *Études*, p. 39-40. Les historiens grecs emploient la forme *Mithres* pour désigner le dieu iranien ; elle est, en effet, ionienne et s'explique par les conditions historiques et géographiques du contact entre Grecs et Perses. Les mystères ne connaissent que *Mithras ;* or cette forme est une transcription plus proche du vocable iranien et est due à des gens qui ne se piquaient pas de style, mais de *conformité et d'efficacité religieuses*. L'argument joue en définitive contre la thèse de Wikander. Pour ce dernier, la persistance du nom iranien de Mithra ne serait que de médiocre importance ; pourtant, témoignant de l'origine iranienne du dieu, il ne saurait être négligé dans le problème des origines. Si différent que soit le christianisme du judaïsme, l'origine « juive » du Christ et de sa prédication ne peut être ignorée de l'historien ; ainsi en est-il pour Mithra et le mithriacisme.

(3) Ce ne sont pas seulement les apologistes chrétiens, comme l'insinue Wikander, *Études*, p. 23, qui font de Mithra un dieu perse.

(4) Sur les faits religieux iraniens, cf. Nyberg, *Die Religionen des alten Iran ;* le titre est un programme. A quel Mithra iranien comparerons-nous en définitive le dieu des mystères ?

similaires à ceux relevés pour la déesse. De même, Dion de Pruse a pu rencontrer ses mages dans son pays même, où Dascylion formait un ancien centre iranien. Mais pour le reste, il nous manque le pendant de la Lydie, et l'Asie Mineure occidentale nous apparaît presque comme une feuille blanche dans l'histoire du mithriacisme. On a toutes les raisons de douter que le culte à mystères se soit jamais implanté dans un centre comme Pergame, ou dans toute autre ville grecque de l'Ouest de l'Anatolie. Les fouilles de Pergame, Éphèse, Milet, Magnésie, ont été suffisamment poussées et ont mis au jour suffisamment de monuments romains pour que l'absence totale de tout renseignement sur le culte de Mithra soit significative[1]. Ces villes semblent avoir partagé jusqu'à la fin l'aversion pour le dieu perse dont la Grèce propre ne se départira jamais. Ainsi l'on écartera sans hésitation la thèse de Cumont sur l'origine pergaménienne du groupe du Tauroctone ; ses preuves, qui se réduisent à des considérations stylistiques peu probantes, on le verra (cf. p. 176 s.), se heurtent au surplus à des difficultés chronologiques certaines. Le passage de Pergame sous la domination directe de Rome, en 133 avant J.-C., n'est pas une date dans l'histoire du mithriacisme ; à cette date-là, il est permis de croire que Mithra n'était pas encore sorti de sa retraite pour entreprendre sa conquête triomphale de l'Occident.

C'est ainsi qu'on est amené à reconnaître la plus grande importance aux deux témoignages auxquels nous ne nous sommes pas encore arrêtés[2]. Le passage de Plutarque dans la *Vie de Pompée* (n° 11) date et localise exactement le contact de l'Occident avec le mithriacisme. C'est auprès des pirates ciliciens que les légions romaines rencontrèrent le dieu iranien et la forme particulière de la vénération qui devait plus tard se répandre si largement parmi elles ; c'est donc dans la première moitié du Ier siècle avant J.-C. que se place l'apparition du Mithra des mystères dans le monde civilisé. On ne saurait rejeter cette information à la légère : n'est-il pas frappant, en effet, que cette époque corresponde à une

(1) Cumont, pour répondre à l'insuffisance des monuments vraiment mithriaques, invoquait l'insuffisance des fouilles ; mais Wikander, *Feuerpriester*, p. 214, fait remarquer que cette insuffisance n'empêche pas d'obtenir une image assez claire du culte d'Anahita ; ni, ajouterons-nous, une image du culte véritable de Mithra en Asie Mineure.

(2) Ils sont négligés par Wikander — comme déjà Trébizonde.

avance nouvelle et définitive de Rome en Asie Mineure ? La poussée s'exerça sur deux fronts ; d'un côté, vers le Pont et l'Arménie au cours des guerres de Mithridate (88-63), d'autre part, vers la Cilicie et les régions voisines au cours des campagnes contre les pirates (78-67). Nous avons reconnu le caractère iranisé de la première de ces deux régions et noté l'existence du culte de Mithra là-même, si bien que l'on pourrait être tenté d'y chercher la formation du mithriacisme véritable. Mais le passage de Plutarque reste formel, et l'on réfléchira dès lors à un des aspects les plus remarquables de la religion nouvelle, en réalité si détachée de ses origines iraniennes, si contaminée d'influences diverses. Il est ainsi croyable que des régions profondément iranisées, comme le Pont ou l'Arménie, conservèrent plus fidèlement le caractère premier du culte et répugnèrent davantage à la naissance de formes nouvelles. Au contraire, une contrée comme la Cilicie, à la fois retranchée dans ses montagnes et en bordure des grandes voies de communication, fermée et ouverte en même temps, pouvait et accueillir un dieu étranger et lui donner un visage tout nouveau.

On sera ainsi enclin à accorder au dernier de nos témoignages (n° 10) une valeur au moins symbolique ; nous voulons parler de la monnaie de Tarse portant l'image du Tauroctone. Sans doute, cette monnaie est d'abord un monument historique et politique ; le règne de Gordien III, sous lequel elle fut frappée, fut essentiellement rempli par une campagne contre les Perses ; l'armée impériale, après avoir traversé l'Asie Mineure, déboucha en Syrie du Nord où elle devait livrer bataille ; une des premières opérations fut le dégagement d'Antioche. Or la route d'Antioche passe par Tarse et le séjour de l'empereur dans cette ville est des plus probables. Ainsi la monnaie discutée semble être en relation directe avec les événements : l'hommage rendu au dieu perse adopté par Rome, au moment de la campagne contre sa patrie première, revêt une valeur politique particulière. Mais cette image du Tauroctone témoigne aussi de l'existence du mithriacisme dans la ville[1] ; siège d'une satrapie importante sous les

(1) La monnaie de Tarse présente deux anomalies ; l'absence du bonnet phrygien, remplacé par une couronne de rayons, et le geste du poignard levé ; on n'oubliera pas qu'elle ne constitue pas un monument du culte, mais ne possède qu'une valeur commémorative. — Sur la civilisation de Tarse, cf. Boehlig, *Geisteskultur von Tarsus*, p. 89 ; sur les monnaies de l'époque achémé-

Achéménides, elle a dû s'ouvrir anciennement déjà au culte des dieux iraniens ; la légende de Persée attachée à la cité est comme le symbole de ces liens et, de façon générale, les indices d'influences iraniennes ne manquent pas pour l'ensemble de la Cilicie. Mais Tarse est aussi une ville où les traditions sémitiques sont manifestes, en même temps qu'une ville largement hellénisée, voisine d'une des grandes métropoles de l'hellénisme oriental, Antioche, si bien que l'hypothèse de la formation du mithriacisme dans ou près d'un centre de ce genre est non seulement point absurde, mais séduisante.

Certes, l'on ne saurait, dans l'état actuel de nos connaissances, tenter la démonstration de cette hypothèse. De fait, le domaine des pirates s'étendait d'une extrémité de la chaîne du Taurus à l'autre, c'est-à-dire de la Lycie à la Cilicie, et le culte dont ils furent les agents, selon Plutarque, peut ainsi se localiser dans une zone assez vaste, bien que nettement définie à l'intérieur de l'Anatolie. On ne saurait davantage discuter la question de savoir si le mithriacisme doit quelque chose, dans son organisation ou dans son fond, à ces pirates, ou si ces derniers ne pratiquaient que les cultes des régions où ils se recrutaient, servant ainsi au mieux d'intermédiaires avec l'armée romaine[1]. On fera remarquer seule-

nide, *BMC Cilicia*, pl. XV, 1 ; XVII, 4 ; XXVI, 2 et 3. Théodore de Mopsueste (cf. Cumont, 1, p. 18) eut encore à lutter dans son pays contre les μαγουσαῖοι ; autre indice à ajouter à l'iranisation de cette région, mais non à la diffusion des mystères.

(1) La mention de la *Vie de Pompée* est assez complexe. Il y est question de sacrifices sur le Mont Olympe ; il ne peut s'agir que de la montagne de Lycie, d'où selon Strabon, 671 (cf. Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Olympos*, n° 21) l'on dominait la Lycie, la Pisidie, la Pamphylie et la Milyade ; à son pied, un des chefs des pirates, Zenikitès, avait établi un φρούριον. Maxime de Tyr, *Diss.*, VIII, 8, nous apprend que cette montagne émettait un feu sans doute non volcanique, ἀλλ' εἰρηνικὸν καὶ σύμμετρον · καὶ ἐστὶν αὐτοῖς τὸ πῦρ τοῦτο καὶ ἱερὸν καὶ ἄγαλμα. C'est ce feu qui a pu contribuer au culte d'Héphaistos en Lycie et a pu attirer, comme en Iran, les adorateurs du feu ; mais il n'est pas dit dans le second cas que ce furent des mithriastes. Les pirates pratiquaient des sacrifices et des mystères « dont ceux de Mithra » ; une autre localisation pour ces derniers reste possible. Sur les pirates, cf. Ormerod, *Piracy in the anc. world*, p. 190-242, pour ceux de Cilicie ; p. 54, réserves sur leur rôle dans la diffusion du mithriacisme. Notons toutefois à ce sujet que le mithriacisme était une religion pour hommes, dont les femmes restèrent exclues, et sans doute aussi une religion de guerriers ; ajoutons que l'aspect de *Männerbund* des associations mithriaques a pu ne pas déplaire aux pirates (il ne faudrait pas croire, en tout cas, que ces pirates étaient des gens sans religion).

ment que cette origine inattendue rend compte de certains faits essentiels du développement du mithriacisme, dont surtout la date de son apparition : si le mithriacisme s'est développé d'abord dans ces montagnes restant à l'écart des grandes voies de communication et en marge des centres hellénisés, on comprend qu'il a pu et même dû profiter du seul moment favorable de l'histoire l'amenant au contact du monde et lui permettant de dépasser un entourage qui lui restait ou hostile ou fermé[1].

Si nous avions une connaissance meilleure du culte de Mithra dans sa patrie, d'un côté, des cultes de l'Asie Mineure, de l'autre, nous pourrions sans doute préciser. Il conviendrait, en effet, de montrer les transformations subies par le culte iranien et les emprunts qu'il a faits à son entourage avant de prendre la forme des mystères ; alors seulement notre démonstration serait parfaite et le rôle de l'Asie Mineure clairement défini ; jusque-là notre garant principal reste Plutarque confirmé par les indices que nous avons mis en lumière. Mais nous ne pouvons toujours que constater les divergences entre les données iraniennes et les données des mystères; et encore ne faut-il pas oublier que nous ne possédons qu'une vue imparfaite des premières.

Ainsi Cumont, en étudiant le Mithra avestique[2] montre à quel point il est difficile de rejoindre celui qui triomphe en Occident. Des mythes essentiels, comme celui du vol du taureau et de sa mise à mort, n'apparaissent pas dans les textes sacrés iraniens. Citons Cumont : « Cette légende (celle du βουκλοπὸς θεός) n'a pas trouvé place dans l'Avesta ; on semble, par un scrupule compréhensible (?) l'avoir pour ainsi dire retournée et Mithra, au lieu de voler les bestiaux, les délivre »[3]. Les points de contact, qui existent, marquent

(1) Une découverte récente semble confirmer l'existence du culte à mystères en Cilicie. Un autel d'Anazarbos porte l'inscription suivante :

[M. Αὐρή]
λιος Σέλευκος ἱε[ρεὺς καὶ]
πατήρ διὰ βίου Διὸς [Ἡλί]ου
ἀνεικήτου Μίθρα τὸν . . .

cf. M. Gough, *Anatolian studies*, II, 1952, p. 131.

(2) Cumont, I, p. 170, 185, 224. Sur le Mithra avestique, Nyberg, *Die Religionen des alten Iran ;* p. 52, 245, 385, et Saxl, p. 87, d'après Hertel, *Die Sonne und Mithra im Avesta.*

(3) Cumont, I, p. 171, n. 7.

encore des différences significatives. Du corps et de la moelle épinière du taureau primitif des légendes iraniennes sortent les diverses espèces de plantes ; on a rapproché, à juste titre, les épis de blé sortant de la queue du taureau mithriaque. Mais l'animal primitif, créé par Ahura-Mazdah, est la victime de l'Esprit du Mal. L'action salvatrice de Mithra est attribuée en Iran au héros Saoshyant qui mettra à mort, au jour suprême, un taureau et préparera un breuvage d'immortalité pour les hommes[1]. La légende du vol n'est pas inconnue, mais les acteurs sont différents[2]. Enfin les protestations violentes du yasht du taureau contre le sacrifice de l'animal semblent s'accorder difficilement avec l'image qui dominait le *spelaeum*[3].

En face de ces données contradictoires, la solution la plus plausible est celle du transfert à Mithra d'éléments hétérogènes et indépendants à l'origine ; ainsi pour Cumont, le passage de Saoshyant le Sauveur à Mithra le médiateur devait être aisé[4]. Rien ne prouve cependant que cette évolution se place en Iran même, et l'on peut être tenté d'accepter certaines suggestions de Saxl. Ce dernier reconnaît dans l'histoire du culte de Mithra en dehors de l'Iran deux stades principaux : un stade babylonien où s'établit, en accord avec les vues de Cumont, l'équivalence Mithra-Shamash-Hélios[5] ; un stade anatolien avec l'élaboration de la forme du dieu au taureau[6]. Ce que nous avons établi

(1) Cumont, I, p. 186.

(2) Cumont, I, p. 171.

(3) Nyberg, *Die Religionen des alten Iran*, p. 233. Les protestations contre l'immolation du taureau viseraient des communautés mithriaques qui la pratiquaient sans restrictions. On peut concevoir l'opposition entre le culte iranien et celui des mystères comme un phénomène analogue à celui qui opposait le Dionysos des Orphiques et le dieu du culte courant en Grèce.

(4) Cumont, I, p. 188 ; sur Mithra médiateur, p. 40, n. 1 ; p. 303, 306, 311, n. 3.

(5) Pour Shamash-Hélios = Mithra, cf. Saxl, p. 55, n. 2 ; p. 73, n. 5 ; p. 85. Sur le document assyrien fournissant cette équivalence *Enc.* de Hastings, *s. v. Mithra*, p. 752 dr. avec renvoi à Rawlinson, III, 65, l. 72 (tablette de la bibliothèque d'Assurbanipal). Sur le problème astrologie chaldéenne ou simplement hellénistique, cf. Nilsson, *Gesch. griech. Religion*, II, p. 648.

(6) Saxl, p. 55 et 88. L'auteur croit à une contamination du mythe iranien avec des données babyloniennes (p. ex. le rapprochement avec le héros solaire Gilgamesh protégé de Shamash, cf. p. 85, n. 1) et anatoliennes-helléniques : mythe d'Hermès et d'Héraklès. « *Die Auseinandersetzung erfolgt nun so mit Helios dass dieser in semitischem Gebiet zur Sonne gewordene persische Gott*

ci-dessus sur l'importance de ce type de divinité dans l'Orient ancien de la Mésopotamie à l'Anatolie, ainsi que la diffusion du motif du vol du taureau, rend ces vues acceptables dans l'ensemble[1].

Ainsi se modifient et se précisent à la fois les thèses anciennes de Cumont sur la formation du mithriacisme. A la place d'une vénération embrassant l'ensemble de l'Asie Mineure, d'une religion qui se développe à l'ombre de grandes divinités anatoliennes telles que Cybèle, nous avons rencontré un culte qui s'élabore dans une contrée particulière et définie ; cette religion syncrétique qui a mûri dans la retraite d'une région, où confluaient les influences diverses de l'Orient et où abordaient celles de l'Occident, se trouva sur le chemin de Rome victorieuse au 1er siècle avant notre ère ; mais déjà sans doute le contact avec la Grèce s'était établi : il reste sur ce point à interroger l'iconographie et ses données.

3. — LE GROUPE DU TAUROCTONE

A. — Le « modèle attique »

A travers le grand nombre de reliefs, ou d'œuvres en ronde-bosse, actuellement connus, le groupe du Tauroctone ne nous apparaît pas sans variantes, mais il est évident qu'un type fondamental servit de modèle aux artistes chargés de

zum arischen Sonnenhelden von der Art des Herakles oder Hermes wird, der die Rinder des Sonnengottes befreit oder stiehlt (p. 55) ». Cette théorie a été vivement critiquée par O. Deubner dans *Gnomon*, 1933, p. 372, qui déclare le rapprochement entre *Korngeist* et *Lichtkühe* impossible (p. 375) ; c'est sans doute demander beaucoup de logique à des mythes qui n'illustraient peut-être que des rites. On fera volontiers bon marché du héros solaire arien ou de l'influence des divinités ou héros grecs en Asie Mineure ; mais l'explication de Saxl sur les différentes phases de l'évolution du culte de Mithra en Asie antérieure peut être retenue.

(1) C'est la place du taureau dans les cultes de l'Asie Mineure et de la Syrie du Nord qui a pu fournir les points de contact nécessaires à la formation du mithriacisme. Cf. aussi plus bas pour les figures de Mithra Pétrogénès, p. 206, ou celle des dadophores, p. 195. Un rite de la ville de Nysa décrit par Strabon, 650 (cf. Cook, *Zeus*, I, p. 503 et fig. 366-367, S 144) et représenté sur les monnaies de cette ville ainsi que sur celles de Magnésie offre un autre parallèle curieux : les jeunes gens porteurs du taureau ont leur pendant sur les fresques de Doura. — Notre thèse de l'origine « locale » du mithriacisme se rencontre avec celle exprimée par Nilsson, *Gesch. griech. Religion*, II, p. 648 : « *dass die Mithras-*

la décoration des Mithréa. Ce type a été décrit avec une grande précision par Cumont : « *Un jeune homme appuie* le genou gauche sur le garrot du taureau abattu sur le sol, tandis que du pied droit posé sur le paturon il maintient étendue en arrière la jambe droite postérieure de sa victime. De la main gauche, il lui saisit une corne ou plus souvent les naseaux et lui relève la tête, et de la droite il lui enfonce un large couteau au défaut de l'épaule »[1]. Le même Cumont se représente ainsi la genèse du groupe ; à ses yeux toutes nos représentations de Mithra tauroctone, dont l'image hiératique était fixée dès avant la diffusion des mystères en Occident, sont des répliques plus ou moins fidèles d'un type qu'un sculpteur de l'école pergaménienne créa sur le modèle de la Victoire sacrifiant qui ornait la Balustrade du Temple d'Athéna Nikè sur l'Acropole[2]. Cette théorie de Cumont est universellement acceptée. Saxl, dans le premier chapitre de son étude, a ajouté, outre une thèse sur le sens profond de l'image, une investigation sur la préhistoire du type[3]. Il n'y a pas lieu cependant de refaire avec lui le chemin qui remonte aux cylindres babyloniens et aux gemmes crétoises : la connexion profonde qui lui paraît lier ces documents à la Nikè de la Balustrade d'Athènes n'était sans doute point sentie par le créateur du Tauroctone. Aussi bien, on le verra, le modèle attique ne possède qu'une descendance fortement altérée, ou si l'on veut collatérale, si bien que sa puissance d'attraction n'était point ce que l'on pourrait croire[4].

Tout d'abord, la figure de la Balustrade ne nous est point connue de façon certaine. Seul, un misérable fragment de l'original (S 33)[5] nous est parvenu, le torse de la Nikè

mysterien die einmalige Schöpfung eines unbekannten religiösen Genies sind ». Ce qu'on pourrait être tenté de formuler aussi de la manière suivante : ce ne sont pas « les mages », mais peut-être « un mage », qui fut à l'origine des mystères.

(1) Cumont, I, p. 179 et sur les variantes, p. 183 ; Saxl, p. 12.

(2) Cf. Cumont, I, p. 182 et *Mysterien* (1923), p. 200.

(3) Saxl, p. 4 ; *exact, sauf pour la gemme de la fig.* 15, qui représente manifestement un acrobate.

(4) Saxl, p. 12 : « *Die Nikegruppe konnte zur Mithrasgruppe umgedeutet werden, weil sie genetisch schon die Gruppe des heroischen Tierbezwingers ist* ». On verra que les faits sont plus complexes ; l'adaptation mithriaque transforme, selon des exigences religieuses, un motif de l'art classique dominé par le souci de la représentation vraie.

(5) Kekulé v. Stradonitz, *Die Reliefs der Balustrade des Tempels der Athena Nike*, pl. VI *DD*, p. 22 ; plus récemment, Rhys Carpenter, *Sculptures of the*

appuyant le genou gauche dans le dos du taureau. Nous sommes aujourd'hui, après des recherches multipliées, sans doute assez loin de la restitution offerte jadis par Kébulé (S 34). Il a été reconnu depuis que la déesse redressait le buste, qu'elle abaissait nettement le bras gauche, tandis que le droit, brandissant le couteau, se levait presque à la verticale ; ce qui paraît clair, c'est la composition par lignes contrastées, la verticale de la figure féminine s'opposant à l'horizontale du corps du taureau. Mais on est moins sûr pour le reste, la disposition des ailes et le mouvement de la tête. Pour les premières, on invoquera un *aureus* d'Auguste, avec

Fig. 25.
Victoire au taureau
(*aureus* d'Auguste).

Fig. 26.
Nikè au taureau
(disque de Berlin).

l'inscription *Armenia capta* (fig. 25), montrant Nikè, le corps déjà penché, tenant le taureau par les cornes ; les ailes sont éployées de part et d'autre de la tête et le visage est de profil. La même disposition des ailes est adoptée sur de petits disques dorés en marbre de Berlin et de Munich (*fig. 26*) ; *la déesse se tient toute droite, le visage de face*, le bras droit levé, la main ouverte dans un geste de salut[1] ; Furtwängler avait reconnu là le reflet le plus direct de la

Nike parapet, pl. XVII-XVIII, n° 27, p. 43, et Heberdey, *Jahreshefte*, 1922-24, p. 33, fig. 32 ; le fragment conservé permet d'établir la position verticale primitive.

(1) Aureus d'Auguste de l'an 20 ou 19/18 avant J.-C. : Mattingly, *BMC Roman Empire*, I, 180, 671, pl. 16, 14, et Mattingly-Sydenham, *Roman Imperial Coinage*, p. 63, n° 42, pl. III, 58. Médaillons de marbre : *AA*, 1891, p. 122 ; Roscher, *ML*, *s. v. Nike*, 346, fig. 20, attribués par Furtwängler au IVe s. Pourtant l'attitude, en particulier le geste du bras et le visage de face, ont de quoi surprendre et pourraient indiquer une date plus basse.

figure de la Balustrade et, à l'exception du geste de la main droite, l'attitude devait être, en effet, très proche. Mais sur un point capital, on le voit, celui du mouvement de la tête, ces deux reflets ne fournissent pas de réponse nette.

Ce qui doit être souligné, ce sont nos hésitations mêmes ; elles proviennent du fait que cette œuvre attique n'a guère fait école. Il est manifeste que le type de la Nikè sacrifiant a connu une diffusion considérable ; très vite aussi l'image de la déesse immolant un animal — car on ne la rencontre pas seulement avec un taureau — devint banale, mais ce sont des variantes surtout qui séduisirent les artistes hellénistiques et romains[1]. On peut distinguer, semble-t-il, deux types principaux : dans le premier (fig. 27), le mouvement est encore proche de celui de la Balustrade, à cela près que Nikè se penche davantage sur la tête du taureau, que les ailes, ou baissées, ou dressées, se ferment dans le dos ; la déesse ailée apparaît comme fonçant sur l'animal, ou comme au bout de sa course irrésistible[2]. Dans le second (fig. 28), Nikè est agenouillée à côté de sa victime, le couteau levé vers la gorge ou tenu dans la droite abaissée ; l'attitude rappelle celle de la Vénus accroupie de Doidalsès et peut être considérée comme une transposition hellénistique. Les signes de l'affadissement progressif du ou des types pre-

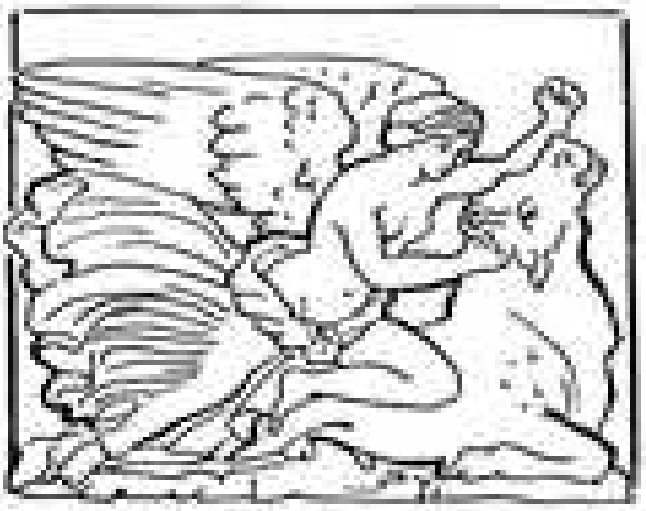


Fig. 27. — Nikè au taureau, relief Albani (Rome).

(1) Nous ne disposons toujours pas d'une étude d'ensemble de ce motif ; cf. les indications bibliographiques de Saxl, p. 11, 12 et 14 ; Cumont, I, p. 179. On lira toujours avec profit l'article de Cecil Smith, *JHS*, 1886, p. 275 s.

(2) P. ex. S. Reinach, *RR*, *c* 142 (relief Albani) ; *b* 197 (sarcophage de Baltimore = Smith, *l. l.*, p. 282, pl. *E*, 1 et 2) ; II 12 (relief de terre-cuite du Musée des Thermes). Pour les gemmes, Furtwängler, *Antike Gemmen*, pl. 30, 16 ; 36, 29 et 31 ; 49, 19 ; 64, 66 ; 10, 46. Pour les reliefs architecturaux, Goethert, *Jahrbuch*, 1936, p. 72. On notera qu'en dépit du mouvement violent de l'attaque le bras droit est rarement levé comme pour asséner un coup.

miers sont manifestes ailleurs. Alors que la Nikè de la Balustrade est vêtue de façon austère, elle montrera par la suite un buste nu, un chiton qui s'ouvre sur une jambe ou qui a glissé dans le dos. L'attitude n'est plus que théâtrale ; la déesse ne semble plus savoir que faire de son couteau qu'elle tient négligemment d'une main[1]. Tout prédestinait ce motif à devenir une formule appliquée mécaniquement, comme ce sera le cas dans l'architecture décorative romaine. Si nous ajoutons que

Fig. 28. — Nikè au taureau, plaque Campana (Louvre).

l'on peut rapprocher d'autres types voisins, ainsi les dieux et les héros, Héraklès, Artémis, Éros même, sacrifiant ou domptant un animal, on aura une bonne image de la banalité du thème[2].

(1) Smith, *l. l.*, pl. *E*, 3-7 ; plaques Campana, S. Reinach, *RR*, *b* 269-270 ; v. Rhoden-Winnefeld, *Antike Terrakotten*, IV, 1, p. 82 s. et IV, 2, pl. XXI, 2 ; XXXVII, *1 et 2* ; LXXXIX, *1 et 2* ; XCII, *1* ; CV, *2 et 3* ; CXXVIII, 2 ; CXXXVIII, 2. Un exemple caractéristique de l'affadissement du motif est fourni par les deux œnochoés de Boscoreale, S. Reinach, *RR*, *a* 85 ; *Mon. Piot*, V, pl. 3 et 4 ; mais cf. déjà le miroir de bronze corinthien du IVe s., Picard, *Manuel*, III, 1, p. 257, fig. 89.

(2) Pour l'architecture décorative, Goethert, *Jahrbuch*, 1936, p. 72 : *Trajanische Friese*, auxquels on ajoutera *BC*, *Notiziario*, 68, *p.* 230, *fig.* 5 : relief du Porticus Pompeji, et les reliefs de terre-cuite réunis par Rohden-Winnefeld (cf. n. précédente). Notons, dans le cas de ces bas-reliefs, une variante non moins banale : Nikè remplacée par un Éros. Sur les autres divinités, cf. Saxl, p. 12, avec références ; signalons le relief de Larymna-Chalcis, Rodenwaldt,

Mais cette banalité inspire des doutes sur la place qu'on attribue au relief de la Balustrade de l'Acropole d'Athènes dans l'évolution du type. On n'a pas démontré que ce relief formait tête de série et il reste peu probable qu'on puisse jamais le démontrer. Il y a lieu, en effet, de poser une question préalable : est-il sûr que le motif de l'être divin terrassant l'animal ait été créé sous la forme de la Nikè βουθυτοῦσα ? N'est-il pas tentant, au contraire, de reconnaître un rôle prépondérant à certaines figures moins impersonnelles, tels Héraklès ou Artémis ? N'y aurait-il pas eu plutôt spécialisation dans le cas de Nikè, à laquelle le taureau aura été attribué comme victime ? On hésitera de même à croire que c'est l'auteur de la Balustrade qui a procédé à cette adaptation ; le motif peut être plus ancien et a certainement été repris et remodelé par différents artistes[1]. Les variantes, on l'a vu, sont certaines dès l'époque hellénistique et elles prouvent l'existence d'un motif et largement répandu et peu fixe. Croirons-nous donc encore que le créateur du groupe mithriaque s'est inspiré directement du grand modèle attique ? Nous n'avons rencontré nulle part de preuve certaine de l'influence de ce modèle. Par ailleurs, l'existence d'un schéma plus ou moins voisin dans le cahier de motifs dont disposait un artiste de l'époque hellénistique ou romaine reste vraisemblable ; on pourrait en reconnaître une trace dans les terres-cuites de Panticapée rangées par Cumont parmi les monuments mithriaques[2]. Et l'on citera comme preuve certaine de cette persistance du motif « attique » en Asie Mineure le relief d'Isparta commenté plus haut (fig. 29), dans lequel Cumont avait cru pouvoir identifier l'image du dieu perse lui-même[3] : on retrouve là le buste droit de la

Jahrbuch, 1913, p. 236, pl. 27, et la monnaie de Cyzique, Picard, *Manuel*, III, 1, p. 203, fig. 65.

(1) Le groupe paraît avoir été transposé en ronde-bosse très vite et l'influence d'œuvres de ce genre a pu être considérable. Micon (milieu du ve s.) a passé pour le créateur d'un groupe de ce sujet (cf. Lippold dans Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v.* Mikon, n° 2, 1558) ; un autre groupe est attribué à Menaechmos (cf. Lippold, *ibid.*, *s. v.*, n° 5, 702), sans doute aussi milieu du ve s. Lippold signale l'apparition du motif dans le relief dès le vi^e^ s. et souligne qu'il n'existait pas de type unique ; ce qui réduirait à peu de chose le rôle du relief de la Balustrade.

(2) C 5 et 5 *bis* et S 40, figure énigmatique : « Mithra-Attis » ; ces terres-cuites ne sont pas exactement datées.

(3) Nilsson, *Gesch. griech. Religion*, II, pl. 16, 3 ; cf. ci-dessus, p. 155, n. 1.

déesse et les ailes éployées ; le visage mutilé devait être de 3/4 et le bras droit semble avoir été levé.

Mais ce qu'il s'agit d'établir avant tout, ce sont les raisons de ce choix qui ne semble pas tenir compte des préférences de l'époque. Ne serait-ce pas que l'artiste mithriaque a cherché une formule satisfaisant à des exigences religieuses ? Sans parler du costume oriental conféré pratiquement sans exception au dieu, on notera le geste du bras : le couteau *plongé de la droite dans l'épaule de la bête rompt le schéma*

Fig. 29. — Nikè au taureau, relief d'Isparta.

de la Nikè de la Balustrade au mépris des lois de la composition primitive. Mais si peu « classique » que soit ce geste, au gré de certains, il répond à l'exigence de la représentation du sacrifice accompli et du sang versé ; le buste redressé et le visage de face affectent une raideur hiératique dont les créations de la période impériale ne sont pas sans autre exemple, mais dont l'inspiration religieuse est manifeste[1]. Il apparaît donc comme douteux que l'artiste mithriaque se soit laissé guider par des considérations esthétiques d'abord. Il a choisi peut-être le modèle qui se rapprochait le plus de l'image qu'il était en train de concevoir ; mais ce choix, loin de révéler une forte culture classique — ce qui

(1) Sur ce geste du couteau enfoncé, cf. Saxl, p. 13 et n. 7. Le bras levé n'apparaît que rarement sur les œuvres mithriaques : monnaie de Tarse, C 3 ; terre-cuite italienne, C 92 ; cf. aussi les terres-cuites de Panticapée, C 5 et 5 *bis*. Ces transformations ne sont pas que des détails, comme Saxl l'a souligné.

pourrait être la marque d'un atelier ou d'un centre important — est dicté par des considérations étrangères à l'art. Regardons pour finir un détail révélateur : le dieu pose le pied sur la jambe droite du taureau de façon à maintenir l'animal. Cette pose indicatrice de la victoire et de la domination est ancienne, mais ne paraît pas attestée pour Nikè ; elle témoigne encore de la tendance à une représentation symbolique, et non point du souci de simple vérité qui anime le modèle attique. L'attitude hiératique du dieu tauroctone semble reprendre le fier mouvement de l'Acropole ; mais ne serait-ce pas plutôt que l'artiste mithriaque a retrouvé sous l'action d'exigences précises une attitude qui était de fait déjà passée de mode de son temps ?

Les conclusions paraissent s'imposer. Rien ne révèle dans le groupe du Tauroctone une imitation directe et consciente du relief de la Balustrade d'Athènes ; rien ne trahit un artiste particulièrement imbu de culture classique et féru de modèles attiques : il y a adaptation d'un motif vulgarisé à des exigences religieuses précises. On est en présence d'un cas banal, et le modèle attique ne permet point de circonscrire de façon plus précise le milieu auquel appartient l'artiste que par les termes d'hellénistique ou de gréco-romain.

B. — L'atelier asiatique

L'origine asiatique du groupe ne paraît de même point contestée. Mais là encore des nuances s'imposent. « Le motif de la Nikè, dit Cumont, devait être très en vogue dans cette contrée (l'Asie Mineure) et y a provoqué de nombreuses imitations »[1]. La revue des monuments qui précède nous montre ce que cette affirmation a d'aléatoire. Certaines des adaptations signalées, en particulier celle de la Victoire agenouillée, peuvent en effet être considérées comme sorties d'un atelier à la fois hellénistique et asiatique ; mais, encore une fois, ce ne sont pas ces adaptations qui ont présidé à la naissance du groupe du Tauroctone, et le type « attique » n'était sans doute pas plus répandu en Asie Mineure que dans tout autre atelier hellénistique.

Cumont tire argument ensuite du « costume oriental » du

(1) Cumont, I, p. 181.

dieu ; « le *costume phrygien donné habituellement au dieu* perse est un indice précieux pour déterminer le pays où un artiste inconnu créa une fois pour toutes le type du tauroctone ». L'argument est fallacieux encore. Ce costume, on aura l'occasion d'y revenir, est le vêtement conventionnel donné par l'art grec à toute espèce d'Oriental ; il n'a de phrygien que le nom donné par les archéologues modernes. *Il est même sûr — le Mausolée d'Halicarnasse, les sarcophages* de Sidon ainsi que les œuvres de style gréco-perse le prouvent — que les artistes de l'Asie Mineure connaissaient une version plus proche, sinon complètement véridique du costume perse[1]. Le manque d'exactitude du costume « phrygien » pourrait être considéré comme le signe d'un milieu moins nettement anatolien ; mais, en réalité, ce costume *identifie la patrie de celui qui le porte beaucoup* plus que celle de l'artiste qui le confère à son personnage.

Ainsi l'argument majeur de Cumont reste celui par lequel il a cru démontrer non seulement l'origine asiatique, mais l'origine spécifiquement pergaménienne du groupe. « Sur les meilleures répliques, dit-il, la contraction des sourcils et des lèvres donne à la physionomie une étrange expression de douleur ». Or une *notion courante et bien ancrée sur* l'art hellénistique et ses différentes écoles est celle du sens du pathétique, manifeste en particulier dans l'expression du visage, qui serait la marque distinctive des maîtres de Pergame. « Le mouvement et le pathétique de l'ensemble de la composition, comme la grâce morbide et presque douloureuse des traits du héros, sont tout à fait dans la manière et dans *l'esprit de ce temps et de ce pays* »[2].

L'école de Pergame aurait d'ailleurs trouvé dans le sujet du Tauroctone un thème en quelque sorte à son goût et à sa taille. Il ne paraissait pas douteux, en effet, à Cumont que cette « expression douloureuse », loin de n'être qu'un artifice de style, un procédé d'atelier, ne traduisît la signification profonde du groupe. « En mettant à mort son compagnon, *il* se soumettait à *la volonté divine et il* remplissait à contre-cœur une mission qui lui était imposée... La souffrance qui dans toutes les œuvres achevées contracte ses traits rappelait aux fidèles émus l'abnégation dont il avait

(1) Cf. ci-dessous, p. 266.
(2) Cumont, I, p. 183 et 193, n. 8.

fait preuve en accomplissant un sacrifice exigé de lui sans qu'il en connût peut-être la portée »[1]. Sujet et manière, admirablement adaptés l'un à l'autre, seraient ainsi dignes également d'un maître de Pergame.

Resté fidèle jusqu'à la fin à sa théorie première, Cumont a mis en valeur dans un de ses derniers articles[2] un petit groupe de têtes en ronde-bosse trouvées en Italie, dans lesquelles il proposait d'identifier des figures méconnues de Mithra et dans lesquelles il retrouvait précisément encore la touche de l'atelier de Pergame. Il convient de s'arrêter un moment à cette démonstration. En 1861, Visconti avait tiré d'un Mithréum d'Ostie — d'ailleurs non reconnu par lui — une grande tête encadrée d'une abondante chevelure, dans laquelle il voulut voir un Hélios ; mais le raccord, réalisé postérieurement, avec un bonnet phrygien qui s'adaptait exactement, identifia sans contestation possible un Mithra. Le revers du crâne coupé ras permettant l'ajustement du bonnet suggéra à Cumont l'idée de rechercher d'autres têtes offrant un arrangement semblable ; il pensa ainsi interpréter mieux deux « Alexandres mourants », l'un au Musée Barracco (nº 157), l'autre aux Offices : chevelure rayonnante et revers sectionné, ainsi que l'expression dolente, parurent des indices suffisants.

On saisit la portée de cette argumentation : avec ces trois têtes nous abandonnons enfin la masse considérable des monuments mithriaques courants dont la médiocrité ne prête guère à une exégèse stylistique de conclusions valables ; pour peu que nous réussissions à grouper, selon le vœu de Cumont, d'autres têtes du même type, nous pourrons enfin aborder le problème de la copie et du modèle et la question de l'école à laquelle appartient ce modèle. Entreprise délicate, en vérité, et dont on voit mieux la difficulté que les solutions incontestables. A Ostie, l'identification d'un Mithra peut être considérée comme acquise ; la tête fut découverte dans un *spelaeum* mal connu, mais sûr. Oserait-on en conséquence revendiquer pour le dieu iranien toute tête bouclée coiffée du bonnet phrygien ? L'affirmation resterait aussi aléatoire que dans le cas d'une figure voisine, celle d'Attis, comme

(1) *Ibid.*, p. 193.

(2) *RA*, 1947, I, p. 5 s., fig. 1-3, tête d'Ostie ; fig. 4-5, tête Barracco ; fig. 6, tête des Offices.

on le verra encore (cf. p. 198)[1]. Le détail même des *capita resecta* — qui a reçu d'autres interprétations et de plus fantaisistes — ne saurait davantage être considéré comme décisif ; il répond à un procédé technique de la statuaire trop bien connu maintenant et tout à fait banal dès l'époque hellénistique pour permettre une restitution certaine de la partie manquante[2].

La tête Barracco, maintenant interprétée comme un Mithra par Cumont, a connu d'autres avatars. Il ne semble pas admissible d'ailleurs de la rattacher au groupe des « Alexandres mourants » ; son visage, exprime certes la langueur, mais nulle douleur violente, et les opinions se partagent d'ordinaire entre Hélios et Alexandre[3]. Pour un des derniers commentateurs, L. Laurenzi, ses rapports avec le groupe de l'Alexandre Capitole-Boston sont des plus étroits, et ce groupe, pour l'interprétation la plus courante, fournissait l'image d'un Alexandre-Hélios. L'on voit bien là le chemin qui pourrait mener à Mithra, dieu solaire. Mais n'a-t-on pas nié jusqu'à l'existence de la figure d'Alexandre-Hélios, et à quelle date, à quelle époque attribuera-t-on la création de cette figure[4] ? Le cas d'Alexandre mourant, dont la tête des

(1) Cf. p. ex. la tête coiffée du bonnet phrygien découverte dans le sanctuaire des divinités alexandrines à Cyrène, un prétendu Mithra, Ghislanzoni, *Notiziario arch.*, IV, 1927, p. 164, pl. XX, 7.

(2) Sur ces *capita resecta*, cf. p. ex. les théories extravagantes de Gauckler, *Sanctuaire du Janicule*, p. 283.

(3) Arndt-Bruckmann, 477-478. Helios : Helbig, *Führer*[3], 1110, avec bibliogr. ; Alexandre, Laurenzi, *Ritratti greci*, n° 42 ; seul le mouvement de la tête inclinée pourrait justifier l'appellation d'« Alexandre mourant », mais non l'expression. Remarquons que cette tête — si les traits individuels sont très effacés — possède néanmoins l'ἀναστολή caractéristique du Conquérant, ce qui la distingue très nettement de la tête d'Ostie avec sa chevelure rayonnante.

(4) Groupe Capitole-Boston ; Arndt-Bruckmann, 186-187 ; Helbig, *Führer*[3], 882 : cinq cavités forées dans le bandeau enserrant la chevelure doivent avoir porté des rayons selon ce dernier et le caractère de portrait serait assuré grâce aux favoris sur les joues. Interprétation acceptée par L'Orange, *Apotheosis*, p. 34-35, fig. 16-17 ; rejetée par Laurenzi, *Ritratti greci*, n° 41 : les cavités auraient servi à fixer une couronne. La création d'un Alexandre-Hélios par Chaereas-Charès de Rhodes (soutenue par Th. Schreiber, *Bildnisse Alexanders*, p. 75) se trouverait ainsi définitivement écartée. Ces divers auteurs paraissent en gros d'accord sur la date : fin du IVe s. (Laurenzi : 330-300 pour l'original de la tête Barracco). K. Gebauer (*AM*, 1937-38, p. 106) parle à propos de l'Hélios du Capitole d'une création de l'art romain *(die römische Neuschöpfung eines Helios)* et met la tête Richelieu (*ibid.*, K 81, p. 79 et 106) bien au-dessus de

Offices fournit un bon exemple, n'est pas moins complexe. Là encore l'identification de Mithra n'est en aucune manière assurée, bien que le regard douloureux offre une parenté étroite avec plus d'un visage sûr du dieu. Il existe, à vrai dire, un bon lot de têtes isolées auxquelles on confère le nom de têtes d'Alexandre et qui offrent une ressemblance quelconque, quoique vague et indéfinissable, avec la figure du Conquérant, telle qu'elle apparaît sur les portraits incontestables. Ce sont, selon toute probabilité, des représentants de divinités mal définies ou encore de héros[1], et c'est au groupe héroïque sans doute qu'appartiendrait l'« Alexandre mourant »[2]. Mais ce qui ressort surtout d'un examen d'œuvres de ce genre, c'est l'insécurité presque totale dans laquelle on se trouve soit pour les identifier, soit pour éclairer les problèmes d'école et de style. Il n'existe pas à l'heure actuelle de chemin qui mène par elles vers la solution des problèmes mithriaques.

Ces remarques ne suffisent pas cependant à trancher la question du regard douloureux ou pathétique que nous trouvons et dans le lot de têtes signalées et dans les œuvres mithriaques certaines. Or des recherches récentes nous permettent maintenant de fournir une explication. H. P. L'Orange, dans une étude pleine d'intérêt sur l'apothéose dans le portrait antique[3], a mis en lumière un des caractères dominants de l'art du portrait de l'hellénisme et de Rome. On savait et on avait montré déjà l'importance de la divinisation du souverain hellénistique ou de l'empereur ; il restait à étudier les traces que cette divinisation a laissées dans la représentation de ces personnages. Tout un ensemble de textes sont là pour montrer que le souverain prétendait à

la tête précédente. Le même auteur, p. 25, aussi p. 80-81, soutient que l'existence d'un Alexandre-Hélios ne saurait être démontrée.

(1) Cf. p. ex. les remarques de Gebauer, *l. l.*, p. 80, pour les traits d'Alexandre conférés à des divinités diverses, Hélios, Apollon, les Dioscures, Genius, Asklépios, Attis et autres.

(2) Cf. L'Orange, *Apotheosis*, p. 132, n. 35 : « *The dying Alexander... does not belong to the Alexander effigies, but to the category of wounded and broken giants and warriors ; here we have physical pain, not heavenly emotion* ». La formule « douleur physique » est sans nul doute trop étroite, cf. p. ex. l'Achille tuant Penthésilée d'un groupe de Byblos, *Bulletin du Musée de Beyrouth*, IV, p. 30, pl. V, qui offrirait un pendant étroit avec Mithra dans le sens de l'interprétation de Cumont.

(3) *Apotheosis in ancient portraiture* (1947) p. 19 s., où l'on trouvera des références détaillées ; pour les empereurs romains : p. 54 s.

une apparence surnaturelle et que l'artiste s'évertuait à la lui conférer. Ainsi se constitua bien vite une sorte de langage figuré dans lequel certaines attitudes et certaines expressions recevaient une signification particulière ; l'important était de doter l'œuvre de ces signes plus encore que de la rendre ressemblante : le mouvement de la tête redressée ou légèrement renversée en arrière, le regard levé et comme dirigé au loin vers les hauteurs célestes et l'expression de ce regard comptent parmi les plus courants de ces signes[1]. Or les traits que nous venons de citer sont ceux-là mêmes qui caractérisent le type d'Alexandre mourant de la tête Barracco ou de celle d'Ostie ; la différence entre l'une et l'autre est une différence de degré, tête plus ou moins renversée, regard plus ou moins douloureux, ou aussi sévère ; et il en va de même pour tout le groupe envisagé. Mais peu importent ces petites divergences ; la signification reste identique ; tous ces détails servaient avant tout à traduire le caractère divin du personnage. La direction du regard dirigé vers le ciel ainsi que l'expression inspirée établissent un lien entre les puissances divines et celui qui est tout tendu vers elles (πρὸς οὐρανὸν ἐνατιζόμενος).

On voit quelles conclusions on peut tirer de ces diverses constatations pour la représentation de Mithra. Sans doute ces traits divins sont particulièrement frappants, quand ils sont prêtés à un souverain, mais pourquoi se serait-on abstenu de les conférer même à un dieu ? Si on n'a pas fait cette remarque, c'est que le type figé des Olympiens, qui, eux, gardaient leur sérénité traditionnelle, a caché la juste appréciation d'autres figures. Mais Mithra n'est pas un Olympien ; il est un tard venu dans le cercle des dieux de la Grèce et de Rome, et l'artiste restait libre de lui donner le visage qui lui paraissait le mieux traduire sa personnalité. Il reste à vérifier l'interprétation proposée à l'aide des monuments[2].

On se souvient de la restriction que Cumont apportait à sa formule : le regard douloureux n'apparaîtrait que sur les « meilleures répliques ». C'est exclure non seulement les

(1) Rappelons les formules bien connues ἀναβλέποντες, ἄνω βλέποντα τῷ προσώπῳ πρὸς τὸν οὐρανόν, etc., διάχυσις et ὑγρότης du regard.

(2) Sur les origines de ce regard expressif qui se placent au IVe s., cf. l'étude suggestive de Rodenwaldt, *Abhand.* de Berlin, 1943, 13, p. 1 s.

stèles danubiennes, mais encore les reliefs rhénans et borner la discussion d'abord aux œuvres de la capitale de l'Empire ; c'est bien là, en effet, que l'on s'attendrait à trouver les artistes les plus doués et les plus raffinés. Il reste difficile sans doute de procéder à la vérification nécessaire[1] ; les œuvres mêmes invoquées par Cumont ne sont point toujours accessibles par des reproductions suffisantes (C 14, 17, 38, 56, 57, 93, 116, 158, etc.), mais il appert vite que la formule de cet auteur est largement exagérée. Dans plus d'un cas, l'expression paraît avoir été indifférente (C 79, 82, 60 = S 147), et c'est un fait certain pour quelques œuvres auxquelles revient une place spéciale dans la production mithriaque. Ainsi sur un relief de Sidon de facture très soignée (S 195 = H 15) le visage du dieu garde une sérénité toute classique, et si nous regardons de près le relief d'Aquilée (C 116 = S 66 et 68), dans lequel on se plaît à reconnaître une des créations les plus réussies de l'art mithriaque — et au surplus d'inspiration hellénistique évidente — nous relevons une expression triomphante et joyeuse.

Une œuvre découverte récemment nous permet de voir plus clair dans ce débat. Dans un Mithréum d'Ostie fut dégagé un groupe tout à fait insolite. Le dieu est agenouillé ici sur le dos de l'animal ; à la place du costume iranien il porte une tunique courte et élève de la droite le couteau vers le ciel ; l'expression du regard, non point douloureuse, mais extatique, se perd dans une vision transfigurée. Le groupe est signé de Criton l'Athénien et cet artiste, fier de son originalité et sûr de ses moyens, donne sans doute la note véritable[2]. Regards douloureux, sévère ou extatique, tous ont la même signification ; l'artiste prétendait donner au dieu un visage inspiré en signe même de sa mission divine. On relèverait des variantes analogues dans les portraits d'Alexandre et de ses successeurs. La règle générale est celle du regard pathétique lié à des « traits angéliques », mais

(1) Ajoutons que beaucoup de ces œuvres sont restaurées, en particulier pour la tête. C'est le cas de certaines, connues par de bonnes reproductions : C 17 = S 134 ; C 64 = S 133 ; C 28 = H 13 ; C 6, toutes œuvres valant par une bonne technique.

(2) *AA*, 1940, 430, fig. 17 ; Vermaseren, *Mithrasdienst in Rome*, pl. II, à la p. 141, et p. 27 ; Richter, *Three critical periods*, fig. 140, p. 57. Cumont, après avoir proposé (*CRAI*, 1945, p. 407) une date haute, semble être revenu au milieu du IIe s. ; cf. plus bas, p. 217, n. 1.

l'expression sévère n'est pas rare. S'il faut en croire certains indices, l'évolution se précise sous l'Empire dans le sens du regard terrible ; les auteurs signalent la *trux frons* qu'affectait Caracalla dans le désir de mieux ressembler à Alexandre, et le φοβερόν du regard est attesté dans d'autres cas[1].

Cependant le recours à ces moyens particulièrement éloquents n'était pas indispensable. Nous en voulons pour preuve une des œuvres mithriaques les plus étonnantes, *le relief de Sidon déjà cité* (S 185 = H 15). La pièce n'a pas connu toute l'attention qu'elle méritait, bien qu'elle trahisse, comme le groupe de Criton, une originalité certaine. La facture lui donne une place à part dans l'ensemble du groupe avec lequel elle fut découverte[2]. La technique avec les figures, tant celle du Tauroctone que celle des acolytes, en relief de forte saillie et comme détachées du fond, les bustes des Saisons dans les médaillons, l'absence de cadre donné aux éléments du zodiaque semblent révéler un modèle de métal. L'attitude du dieu est conventionnelle, mais le costume composé d'une tunique ceinte sous les bras et de hautes endromides, remplaçant le pantalon essentiel au costume oriental[3], permettrait le rapprochement avec l'œuvre de Criton l'Athénien. On sera plutôt enclin à considérer ces détails du costume et de la technique, l'absence aussi de Cautès et de Cautopatès, la place de Luna à la droite du dieu comme des traces d'archaïsme ou, si l'on veut, comme le reflet d'un modèle hellénistique[4].

L'on ne sera que davantage frappé par l'expression sereine et calme du visage juvénile tourné vers nous : seul apparaît significatif ce mouvement de la tête détournée de l'action accomplie. L'artiste s'est contenté ici de cet unique indice

(1) L'Orange, *Apotheosis*, p. 39 pour Caracalla ; p. 97 pour τὸ γοργόν de certains sophistes.

(2) Nous avons montré ailleurs (*Syria*, 1950, p. 261) que le Mithréum de Sidon avait encore fleuri à la fin du IVe s. ; le relief du Tauroctone au zodiaque est très manifestement bien antérieur.

(3) Sur ces détails, cf. Cumont, I, p. 183, n. 4.

(4) Pour Haas, p. IX : *altertümlich ;* pour Saxl, p. 22, le zodiaque sans bandeau serait une preuve d'orientalisme. C'est sans doute un indice de technique ; les bustes dans un médaillon sont bien attestés dans la vaisselle précieuse hellénistique ou d'inspiration hellénistique. On notera que onze signes seulement sont représentés, le scorpion attaquant le taureau faisant office de douzième. Le dieu est représenté en chasseur, à la manière, et peut-être sur le modèle direct, d'Artémis.

pour traduire le caractère transcendant du sacrifice du taureau divin, et ce n'était certes ni par ignorance, ni par incapacité. On peut en dire autant pour la grande masse des cas où les auteurs des reliefs n'étaient pas capables d'exprimer de manière plus claire leurs intentions : le mouvement de la tête reste l'attitude commune à toutes les œuvres conservées. C'est ce que permet de vérifier encore le relief d'Aquilée mentionné plus haut. L'œuvre se ressent, comme celle de Sidon, d'influences hellénistiques, quoique différentes ; le paysage dans lequel est placée la scène divine rappelle les fameux reliefs pittoresques[1] ; mais, en dépit de ce modèle, le regard douloureux et pathétique a cédé la place à une expression triomphante ; et seul subsiste le mouvement de la tête.

Ainsi aucun des trois maîtres dont nous venons d'examiner la création — et, dans les limites de l'art mithriaque, ils méritent tous trois ce titre — n'a retenu le regard douloureux et pathétique. On ne peut guère, comme Cumont propose de le faire pour Criton, invoquer l'initiative personnelle d'artistes rebelles à une formule figée ; ces cas d'initiative personnelle risquent au demeurant d'être aussi nombreux que la prétendue règle. Sans doute, cette constatation ruine d'abord et sans appel le sens prêté par Cumont à l'ensemble de la scène ; nous avons cité plus haut ses paroles. Comment, en effet, ces maîtres, procédant d'une inspiration différente, pouvaient-ils ou ignorer, ou mépriser même, un trait fixé par la légende, nier en quelque sorte le contenu émotif de l'image divine qu'ils devaient représenter ? La vérité est bien plutôt que l'interprétation de Cumont, qui ne peut s'appuyer sur aucun document autre que les groupes conservés, accorde une signification abusive à ce qui n'est que procédé d'artiste. Le regard douloureux et pathétique, nous pensons l'avoir montré, ne prétend que souligner le caractère divin du personnage mis en scène.

Cette conclusion n'enlèverait pas définitivement sa valeur d'indice chronologique au détail en question : il resterait soutenable que le créateur de l'original — admettons pour la discussion cette formule simple — ait choisi pour exprimer

(1) Cumont, II, p. 268-269, où est mentionnée la date proposée par v. Schneider (époque antonine). La remarque sur le caractère pittoresque est faite par Saxl, p. 23.

la nature divine de son personnage le procédé du regard pathétique cher à l'école dont il faisait partie, selon Cumont, celle de Pergame ; parmi ses successeurs, certains pouvaient, au gré de leur formation ou de leurs tendances, abandonner librement ce procédé. Ce serait là une hypothèse possible, sinon très convaincante et démontrable. Or l'étude de ce regard pathétique nous a montré, outre sa signification, sa date véritable. Il nous est apparu comme lié au portrait d'Alexandre ; or la tête Barracco par exemple, invoquée par Cumont, n'a jamais été rattachée à la sculpture pergaménienne, mais l'original est attribué à la fin du IVe siècle encore et lié parfois à l'Alexandre à la lance de Lysippe. De fait, à la sérénité du visage classique succèdent dès le IVe siècle l'expression et le pathétique, sinon la vérité du portrait. Ainsi le regard pathétique ne caractérise que d'une manière vague l'ensemble de toute une période ; il se peut, dans le cas de Mithra, que certains artistes aient cherché à imiter des visages pergaméniens, plus inquiets et plus douloureux, mais leur initiative n'a pas plus de signification que celle de Criton et de ses semblables.

Ainsi la création pergaménienne du groupe, considérée comme sûre par Cumont et à la suite de Cumont, ne peut être appuyée d'arguments suffisants. Or cette conclusion tirée de l'étude du style permet de rejoindre celle que nous avait imposée l'histoire du culte. La date de la création du groupe du Tauroctone, qui, pour Cumont, se placerait vers le milieu du IIe siècle avant J.-C., risquerait de se trouver en contradiction avec ce que nous avons exposé sur l'origine du culte. On ne peut, à l'heure actuelle, remonter plus haut que l'an 100 avant J.-C. dans l'histoire du culte à mystères ; au surplus, le recours à un artiste pergaménien nous ramènerait vers l'Asie Mineure occidentale comme centre de la religion nouvelle. Or, on l'a montré, cette région resta ou hostile ou fermée aux mystères, et nous pouvons ajouter maintenant que rien de ce que nous savons de l'art de Pergame et de son école ne permet de lui attribuer l'image du Tauroctone[1]. Si nous considérons cette image en elle-

(1) Parmi les sanctuaires de Pergame, celui d'Athéna Niképhoros paraîtrait tout désigné pour une imitation de la Balustrade d'Athènes — mais les fouilles n'ont révélé aucun rappel indubitable ; cf. *Altertümer von Pergamon*, t. II ; aussi Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Pergamon*, 1258 et 1259 ; il existait aussi un Niképhorion hors les murs.

même, nous pouvons simplement parler de présomptions favorables à sa création à l'époque hellénistique — présomptions fournies par le choix du motif surtout, comme on le verra — ; en principe, la main d'un artiste de l'époque impériale, formé à l'école de l'hellénisme, ne demeure pas exclue. A moins de preuves fournies par d'autres indices, nous serions contraints de nous borner à ces constatations imprécises, mais prudentes.

4. — FORMATION DE L'IMAGERIE MITHRIAQUE

Les remarques qui précèdent montrent que l'origine de l'image du Tauroctone ne peut être déterminée avec une précision suffisante ; il convient ainsi d'élargir le champ de notre recherche et d'examiner l'ensemble des données que fournit l'imagerie mithriaque.

A. — Le dieu léontocéphale

On commencera cette étude par la figure de l'iconographie mithriaque la plus manifestement dépourvue d'esprit hellénique (fig. 30) : un personnage à corps humain, mais à tête de lion se tient debout, tout raide, les jambes fermées, les bras collés au corps et les mains ramenées sur la poitrine, enserré comme dans une gaîne par les multiples replis d'un serpent ; quatre ailes sortent de ses épaules. Tel est du moins le type le plus complet et le plus répandu. Car la monstruosité de la figure n'a pas été sans recevoir çà et là des atténuations sensibles au cours de sa progression en Occident : ici, ce sont les ailes qui disparaissent, là le serpent desserre son étreinte ; enfin, c'est la tête de lion qui se trouve humanisée. Le cas d'hellénisation le plus marqué est fourni par une statue de Mérida (H 42) : on ne voit plus là qu'un éphèbe élégant à la chevelure bouclée comme prisonnier des replis du serpent et portant sur la poitrine une petite tête de lion[1].

(1) Cumont, I, p. 74 s. Pour les variantes, cf. les remarques de Leippoldt, à propos de H 35 s., p. xv. L'hellénisation sensible dans H 40-42 n'allait peut-être pas toujours sans une modification de sens ; cf. les remarques de Cumont, *RHR*, 1934, I, p. 63 ; mais sur le relief de Modène, cf. Nilsson, *Gesch. griech. Religion*,

Le personnage reste énigmatique dans une large mesure ; son nom même, très certainement ἄρρητον, nous reste inconnu ; la fréquence de son apparition démontre cependant le rôle de premier plan qu'il jouait dans les croyances et dans le culte. Ainsi Cumont a été amené à reconnaître en lui le dieu suprême du mithriacisme, Zervan Akarana, le Temps Infini, dont le nom pouvait être traduit en grec par Χρόνος et transformé par un jeu de mots — antérieur déjà au mithriacisme — en Κρόνος[1]. Mais cette appellation n'est plus acceptée sans réticences ; si on ne va pas jusqu'à nier les rapports avec Zervan, on revient au nom d'Aion proposé en premier lieu par Zoëga[2]. Il semble acquis, en effet, en dépit des discussions qui ne sont pas près de se terminer, que le dieu léontocéphale mithriaque est apparenté à

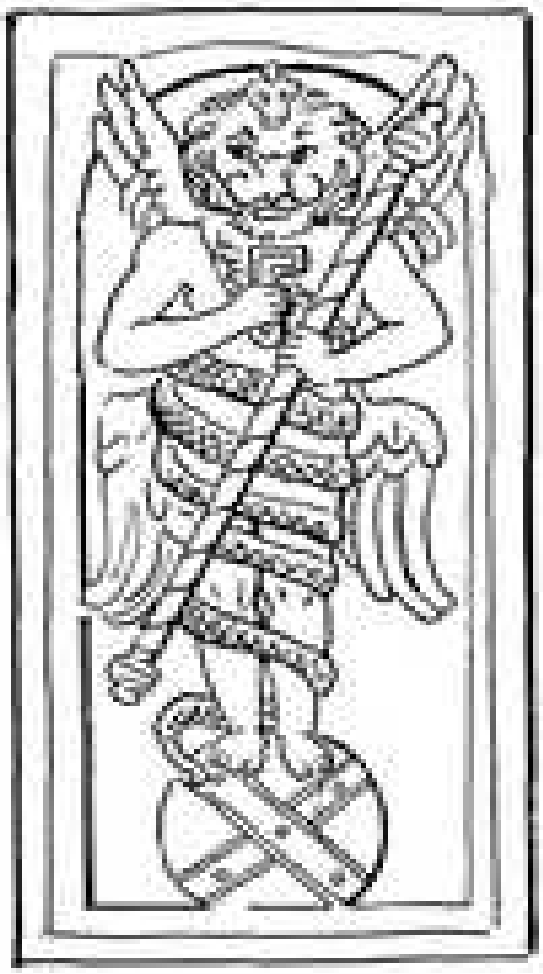


Fig. 30. — Kronos-Aion mithriaque, relief Albani (Rome).

II, p. 479, n. 5 (avec renvoi à *Symb. Osloenses*, XXIV, 1945, p. 1) : « *ein typisch synkretistisches Gebilde, gewissermassen ein Vorläufer der neuplatonischen Theologie.* ».

(1) Jeu de mot utilisé par les Orphiques, cf. Cumont, I, p. 77, n. 7 et 8 ; et Roscher, *ML*, *s. v. Kronos*, 1495.

(2) Cumont, I, p. 74 s., et p. 77, n. 6, où sont réunis les arguments favorables à l'appellation Kronos. Il apparaît clairement que les textes invoqués ne décrivent pas chacun la même figure, ni surtout celle du dieu mithriaque. L'équivalence Chronos-Kronos se trouve dans Mar Abas reprenant Moïse de Khoren, mais que vaut ce témoignage ? On ajoutera que Kronos apparaît dans les cycles de la légende mithriaque sur les reliefs du Rhin, mais sous les traits du dieu hellénique (cf. sur ce personnage, Vermaseren, *Mnemosyne*, 1951, p. 285 s.). Aion est repris par Leippoldt dans le *Bilderatlas* de Haas et par D. Levi, *Hesperia*, 1944, p. 274 s. Cf. aussi les remarques de Nock, *HTR*, 1934, p. 82 et 86, et de Nilsson, *Gesch. griech. Religion*, II, p. 478.

cette autre divinité du Temps, dont le rôle apparaît comme grandissant sous l'Empire[1].

Notre but n'est point ici d'ajouter à ce débat, mais de préciser les filiations iconographiques. Entreprise difficile ; car, si le dieu mithriaque se présente en règle générale sous une forme identique, on dirait volontiers canonique, il n'en va pas de même pour les figures de Chronos ou d'Aion qu'on est amené à rapprocher. Il n'est pas besoin sans doute d'une longue démonstration pour prouver que cette image monstrueuse n'a pas de racines dans l'art de la Grèce classique. Les tendances anthropomorphiques de l'hellénisme n'ont su voir Chronos ou Aion, ou toute autre entité voisine, que sous des traits humains ; les exemples, s'il ne sont pas nombreux, sont néanmoins formels[2]. Le cas le plus intéressant est celui d'Aion, apparaissant sous les traits d'un vieillard d'abord, d'un éphèbe ensuite tenant la roue du Temps, roue qui, sous l'influence de spéculations astrologiques, se transformera en cercle du zodiaque. Ce type sans doute relativement ancien dans l'art grec connaît une adaptation certaine dans celui des mystères ; aux exemples fameux des mosaïques d'Antioche, de l'Isola sacra, de Sentinum, d'Hippone, de la patère de Parabiago font pendant les reliefs de l'Altbachtal de Trêves, de Housestead et aussi celui de Modène[3]. Mais nous voici loin du dieu léontocéphale.

On éprouve quelque hésitation à relever dans l'aspect composite du génie mithriaque les traits qui mèneront vers les modèles cherchés. Les dieux ou les démons à têtes d'animaux remontent à une vieille tradition dans tout l'Orient antique ; l'Égypte et la Mésopotamie en fourniraient

(1) Aux remarques de Cumont, *Religions orient.*[4] p. 268, n. 108, et p. 277, n. 46, on ajoutera l'étude détaillée de D. Levi et les remarques de Nilsson dans les ouvrages cités à la n. précédente.

(2) Cf. les exemples cités par D. Levi, *Hesperia*, 1944, p. 280.

(3) Cf. encore D. Levi, *l. l.*, p. 269, fig. 2-3, 11, 14-15 et 16. Pour les deux aspects de la figure d'Aion, philosophique et religieux, cf. *ibid.*, p. 310-311. Pour les monuments mithriaques : 1) Trêves, cf. Loeschke, *Erforschung des Altbachtals*, p. 16, fig. 28 ; D. Levi, fig. 20, et A. Levi, *Patera di Parabiago*, pl. V, 2 ; S 199 et H 30. — 2) Housestead, C 273 et S 159 ; D. Levi, *l. l.*, fig. 18 : Mithra naissant entre les deux éclats de l'œuf primordial ; à rapprocher aussi le relief de Modène, cf. ci-dessus, p. 186, n. 1. On notera que dans le cas des reliefs mithriaques, c'est Mithra qui fait figure d'Aion et non le dieu léontocéphale ; cependant le zodiaque figure aussi sur le corps de ce dernier, cf. C 240 et 374.

plus d'un exemple. Aussi bien est-ce entre ces deux grands centres que se partagent les préférences. Cumont, fidèle à ses vues générales sur la formation du mithriacisme, proposait des modèles syriens ou phéniciens que lui fournissaient les monnaies de Byblos et de Mallos[1] ; d'autres, au contraire, et tout récemment surtout R. Pettazzoni, soutiennent avec vigueur la priorité de l'Égypte[2]. La question est des plus ardues ; car il est difficile, sinon arbitraire, d'accorder aux monuments de l'époque impériale une priorité sur ceux du mithriacisme ; action et réaction ont pu et dû se produire[3]. Et parmi ceux qui remontent à des temps plus anciens, il n'est pas aisé de relever des exemples suffisamment proches.

C'est par l'importance de son culte d'Aion que l'Égypte se recommande d'abord à notre attention. Il est vrai que l'idole du Koureion d'Alexandrie, telle que nous la décrit Épiphane dans un passage fameux, ne montre guère de ressemblances avec le génie mithriaque : cette image nue assise devait ressembler à mainte autre statue égyptienne[4]. Mais d'autres indices révèlent des points de contact plus étroits ; si, en effet, nous relevons les traits distinctifs du dieu mithriaque, nous en retiendrons trois surtout : la tête de lion, le ou les serpents, et les ailes. Point n'est besoin d'une longue démonstration pour prouver que les figures thériomorphes, et surtout celles qui unissent une tête d'animal à un corps humain, sont des plus fréquentes dans l'art et la religion de l'Égypte ancienne ; ainsi la déesse Sechmet de Memphis et le dieu Mios ou Miysis de Léontopolis étaient représentés avec une tête de lion[5]. On citera de même telle

(1) Cumont, I, p. 75.

(2) *Antiquité classique*, 1949, p. 265 ; *accepté par* Nilsson, *Gesch. griech. Religion*, II, p. 478, n. 3.

(3) Une lamelle de bronze gnostique découverte dans une villa romaine de Cicilliano (Italie) (cf. *Not. scavi*, 1948 (1950), p. 305, fig. 9) donne un intéressant exemple du syncrétisme auquel cette figure était exposée ; on y voit un jeune homme nu, enveloppé des replis d'un serpent, tenant d'une main une clef, de l'autre des pavots (?) ; on distingue dans l'inscription qui entoure le personnage les mots *IAO Adonai*, en caractères grecs. Parmi les documents gnostiques, c'est la figure la plus proche du génie mithriaque.

(4) Epiphane, *Panarion*, LI, 22, 8-12, Kroll, p. 285-287 ; aussi Ps.-Callisthène, I, 33. Un détail curieux est celui des croix que l'image portait au front, sur les mains et sur les genoux ; cf. l'Aion de Castelgandolfo, cf. p. 147, n. 1.

(5) Pettazzoni, *l. l.*, p. 265 s. ; cf. aussi Campbell Bonner, *Commemorative studies... Leslie Shear*, p. 43-46, sur un dieu léontiforme gnostique.

figure de Bès munie de plusieurs paires d'ailes[1]. Plus délicat est le cas du serpent. Cependant sur une lamelle d'or magique nous lisons l'invocation Αἰὼν ἑρπέτα Κύριε Σάραπι, et le doublet Sarapis-Aion, comme aussi celui d'Aion-Agathodaimon, autre génie serpentiforme, est bien connu. Un papyrus magique nous révèle un Ἡλίωρος à tête de lion, tenant globe et fouet et entouré du serpent ourobore ; enfin sur une amulette de Vienne en voit un génie thériomorphe, mi-homme, mi-lion, à cornes de bélier, tenant un serpent à la main[2]. Mais c'est Cumont qui a réuni les monuments les plus frappants. Un relief découvert en Italie montre un homme nu, vêtu du pagne, coiffé du klaft, tenant des croix ansées et entouré des replis d'un serpent ; à ses côtés se tient une femme sans attributs particuliers. Et l'on a pu rapprocher de ce groupe curieux une série de répliques d'une même déesse drapée, coiffée du klaft, tenant des fouets et entourée d'un ou de deux serpents[3]. La démonstration peut paraître concluante, et l'on ne saurait nier que l'origine égyptienne de l'idole mithriaque ne présente pas de difficulté majeure.

Toutefois, l'argumentation du soutien le plus vigoureux de la thèse égyptienne, R. Pettazzoni, laisse quelques doutes. Il n'est pas très probant de rapprocher des modèles égyptiens présumés l'Aion-Kronos mithriaque de Castelgandolfo ; ce dernier, dont la provenance égyptienne est clairement indiquée par le chien à trois têtes se tenant à ses pieds, par l'œil placé sur sa poitrine, les têtes léonines sur le ventre et les genoux, les quatre bras ajoutés aux quatre ailes, n'offre pas une image conforme à celle de l'idole canonique. Exceptionnel encore, et bien davantage, est le Kronos-Aion

(1) Pettazzoni, *Antiquité classique*, 1949, p. 274, fig. 9-11, met en avant quelques figures de Bès Panthée du Nouvel Empire ; cf. aussi Gressmann, *Hellenist. Gestirnreligionen*, p. 25, fig. 9.

(2) Lamelle d'or, Campbell Bonner, *Hesperia*, 1944, p. 30, avec étude des rapports entre Sarapis et Aion. Amulette de Vienne : D. Levi, *Hesperia*, 1944, p. 283, fig. 10 ; cf. aussi Cumont, I, p. 79, fig. 1, fragment de statuette de basalte. Sur les rapports d'Aion et du serpent, Nilsson, *Gesch. griech. Religion*, II, p. 481.

(3) Cumont, *CRAI*, 1928, p. 274 ; cf. Pesce, *Bull. Société d'Alexandrie*, 1938-39, p. 251, fig. 12 ; D. Levi, *Hesperia*, 1944, p. 277, fig. 6. Cf. aussi la mention du papyrus 46 du British Museum (Preisendantz, *Pap. gr. magici*, I, 186-187, l. 150) sur une compagne d'Aion : ὄνομά μοι Καρδία περιεζωσμένη ὄφει.

d'Oxyrrhynchos, et il n'est pas jusqu'à la figure léontocéphale de Memphis qui n'accuse de différences : il lui manque et les ailes et la compagnie du serpent[1]. Ne dirait-on pas que le mithriacisme d'Égypte s'est plié sur ce point à des traditions locales, bien loin d'avoir fourni le modèle à l'ensemble de l'Empire ? Et si l'on se souvient de la médiocrité des témoignages sur le culte à mystères dans la vallée du Nil, on se demandera s'il est prudent de reconnaître une place de premier plan à l'Égypte dans tout ce qui concerne son évolution.

Aussi bien la démonstration que l'on vient d'esquisser pour l'Égypte peut être reprise dans des termes analogues pour l'Orient sémitique. Les figures thériomorphes, si elles sont caractéristiques de la religion égyptienne, ne sont pas rares dans l'art de la Mésopotamie antique[2]. Il en va de même pour celles qui sont munies d'ailes. Les rapprochements *tentés sur ce point par Cumont restent des plus significatifs.* Certaines monnaies de Byblos du IIe siècle avant J.-C. montrent un génie à double visage et à quatre ailes dans lequel un texte de Philon permet de reconnaître l'El-Kronos phénicien, et une image analogue apparaît plus anciennement déjà sur les monnaies de Mallos en Cilicie (fig. 31)[3]. Pour le serpent, on ne peut citer que des exemples plus récents. On montrera quelque prudence à faire état de la fameuse idole du prétendu sanctuaire syrien du Janicule[4] ; mais le

(1) Pettazzoni, *Antiquité classique,* 1949, p. 269, fig. 5-6, pour le relief de Castelgandolfo (*AA*, 1933, 596, fig. 8) ; relief d'Oxyrrhynchos : Pettazzoni, fig. 4 ; Breccia, *Mélanges Maspéro*, p. 67, et pl. Statue de Memphis, C 285 et *Suppl.* ; Pettazzoni, fig. 3.

(2) Ces figures thériomorphes appartiennent en Mésopotamie plutôt au monde des démons et génies. On notera que des contaminations entre influences diverses sont possibles à date ancienne ; ainsi telle figure de Pasargade garde de la Mésopotamie les quatre ailes et emprunte à l'Égypte les cornes, les disques et les uraeus ; cf. *Survey of Persian art*, IV, pl. 78.

(3) Pour ces monnaies, Cook, *Zeus*, II, p. 552, fig. 429-430 (Byblos) et I, p. 297, fig. 221-223 (Mallos) ; sur ces dernières, Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Kronos*, 2000 et 2014 ; Roscher, *ML*, *s. v. Kronos*, 1500 et 1572, et *Iris*, 353 ; Hill, *BMC Cilicia*, p. CXX, n. 4 et pl. XL, 9. Pour le texte de Philon, Eusèbe, *Praep. evangel.*, I, 10, 36.

(4) Cf. p. ex. Cumont, *Religions orient.*[4], pl. XI, 3 ; cf. nos remarques, *Syria*, 1949, p. 164, sur l'absence d'indices syriens véritables dans le dernier état de ce sanctuaire du Janicule ; l'idole se révèle plutôt comme appartenant au culte d'Aion et sans doute d'Aion égyptien, si l'on veut bien tenir compte de la statue du pharaon et des rapports de la statuette avec Osiris-momie.

groupe qui se dressait dans le sanctuaire d'Atargatis à Hiérapolis — *ea cingit flexuoso volumine draco*, dit Macrobe, I, 17 — montre que le motif n'était pas inconnu en Syrie[1].

A vrai dire, aucun de ces détails ne nous fournit un indice d'origine concluant ; l'image du Kronos-Aion mithriaque conserve son caractère particulier et ne connaît pas d'antécédents indubitables ou en Syrie ou en Égypte. Mais d'autres réflexions semblent offrir le chemin d'une solution. *Un des caractères saillants de l'idole mithriaque est son* allure hiératique toute de raideur, bras collés au corps et jambes jointes ; là pour le moins, on chercherait vainement des exemples dans l'art de l'Égypte ancienne dans lequel le mouvement du pas, une jambe placée devant l'autre, est une des conventions maîtresses. Mais la même allure, la même attitude figée sont celles de tout un groupe de figures archaïques, ou plus exactement archaïsantes, largement répandues dans l'Asie Mineure occidentale et méridionale et en Syrie même : les fameuses divinités engaînées d'Éphèse, d'Aphrodisias, d'Héliopolis en fournissent les exemples les plus frappants[2]. Nul doute qu'il ne convienne de chercher dans ces mêmes régions le centre d'origine de notre figure. Ce n'est pas, en effet, tel ou tel détail, ailes ou serpent, qui permettra d'établir une filiation assurée ; c'est l'image dans son ensemble avec ses caractères de style qu'il faut retrouver. Or le Kronos-Aion des mystères, à la fois par l'accumulation des attributs bizarres et par son attitude de raideur archaïque, se révèle comme le frère des déesses d'Éphèse et d'Aphrodisias ou du Jupiter d'Héliopolis ; le milieu qui donna naissance à ceux-ci fut aussi le milieu qui conçut l'image de celui-là. Mais les divinités en question, localisées en Asie Mineure et en Syrie, reçurent l'aspect que nous leur connaissons

Fig. 31. — [illegible]

(1) L'art grec n'ignore pas le motif de la figure au serpent, bien qu'il la présente dans des ensembles plus libres, comme dans le cas d'Hygie p. ex. ; on rapprochera pourtant le cas de Tellus, ou encore d'Oceanus sur certains reliefs mithriaques mêmes, cf. ci-dessous, p. 367.

(2) Cf. sur ces figures, Thiersch, *Ephod und Ependytes*, et L. Lacroix, *Reproductions de statues sur les monnaies grecques*, p. 101 (Athénas), p. 132 (Artémis, Aphrodite et déesses asiatiques), p. 98 (dieux syriens).

aujourd'hui, grâce à de nombreux exemples, au plus tôt à l'époque hellénistique[1]. Nous retrouvons et les régions et l'époque où se forma le mithriacisme, et l'on peut accorder aux monnaies de Mallos invoquées par Cumont comme une signification symbolique[2]. Si donc le sens et le nom même de ce personnage à la forme barbare restent encore matière à discussion, l'étude iconographique permet une affirmation certaine : la formation de l'idole dans la patrie du culte et à l'époque hellénistique encore est, en définitive, la solution qui peut s'appuyer sur les arguments les meilleurs[3].

B. — Cautès et Cautopatès

Un autre cas délicat est celui des figures de Cautès et de Cautopatès (fig. 32), les deux dadophores qui se tiennent en règle générale sur les reliefs de part et d'autre du groupe central du Tauroctone ; vêtus du costume oriental tradition-

(1) Quelle qu'ait été l'origine première du type - Thiersch, *l. l.*, propose la Syrie du Nord, p. 1, 7 et 14 — deux faits doivent être notés : d'une part, les exemples cités sont des reviviscences hellénistiques d'idoles plus anciennes (Thiersch, *l. l.*, p. 1 et 20-21 pour la chronologie, et Lacroix, *l. l.*, p. 175 pour l'Aphrodite d'Aphrodisias, et p. 190 pour l'Éphésienne) ; d'autre part, le type est plus répandu en Asie Mineure qu'en Syrie (Thiersch, p. 4-5 ; 7-8 ; 14, et Lacroix, p. 151). Pour l'ancienneté du type dans l'art grec, cf. Thiersch, *l. l.*, p. 8, 21-23, et l'étude de V. Müller, *Frühe Plastik*, p. 134, 199, 211 et 213.

(2) On considérera le type canonique comme original ; une comparaison avec les images aberrantes de Strasbourg, Heddernheim, Castelgandolfo, Oxyrrhynchos, Rome C 10, persuadera aisément de la recherche qu'implique la raideur hiératique de cette figure. Sur l'absence d'un modèle égyptien, cf. aussi Pesce, *Bull. Société d'Alexandrie*, 1938-39, p. 271, et p. 236, n. 1.

(3) *Il n'y a pas lieu de se tenir par un excès de prudence à une date basse* (cf. D. Levi, *Hesperia*, 1944, p. 311, n. 126, et Nock, *HTR*, 1934, p. 95). On rappellera à ce propos la dédicace d'Éleusis (*Sylloge* ³, 1125 ; Weinreich, *ARW*, 1919, p. 174) par trois Romains offrant une figure d'Aion pour le salut de Rome et la conservation des mystères, à l'époque d'Auguste. On a trouvé auprès une tête de serpent, cf. Philios, *Ephimeris*, 1887, p. 112, n° 33 ; l'appartenance n'est évidemment pas certaine. Cf. aussi Nilsson, *Gesch. griech. Religion*, II, p. 331 et 478. *Il ne faut pas davantage remonter trop haut.* S. Wikander, *Études*, p. 33, croit avoir découvert le prototype direct dans le Chronos orphique de la théogonie attribuée à Hiéronymos et à Hellanikos, représenté « sous la forme d'un dragon à deux têtes surajoutées, l'une de lion et l'autre de taureau, au centre, un visage de dieu et aux épaules des ailes ». Même en supprimant plus ou moins arbitrairement une des deux têtes, il reste la « forme de dragon » qui n'a aucun rapport avec le génie mithriaque ; l'ensemble décrit reflète quelque *démon ailé oriental à quatre pattes.*

nel, ils offrent une réplique exacte de leur maître, quoiqu'une réplique réduite, comme il convient à des acolytes.

Pour Cumont[1], l'ancienneté des deux personnages ressort de leur représentation. L'indifférence qu'ils témoignent le plus souvent à l'égard de la scène centrale, le fait qu'ils sont placés plus d'une fois sur un socle prouvent qu'ils « ne faisaient pas partie du groupe primitif, mais y ont été accolés comme figurants d'une manière pour ainsi dire mécanique ». Et leur présence sur les monnaies de Trébizonde

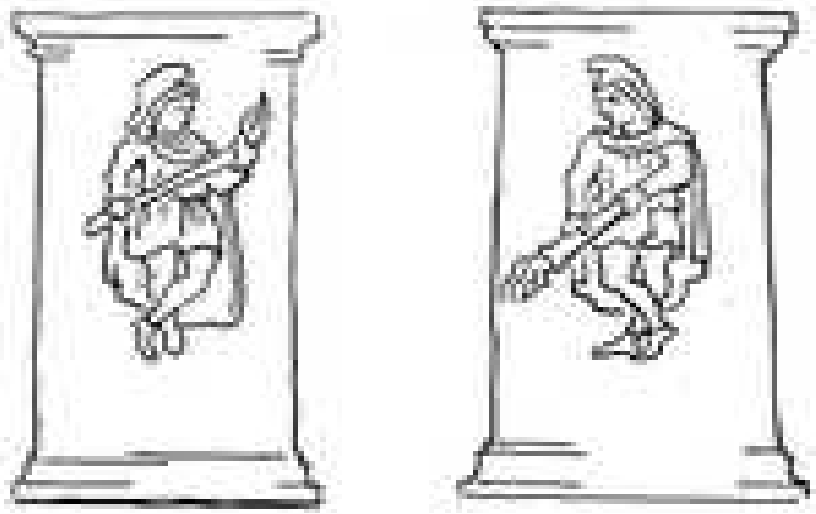


Fig. 32. — Cautès et Cautopatès (C 83 *k*, Ostie).

de part et d'autre de Mithra cavalier, leur analogie avec les « Attis funéraires », l'apparition de dadophores placés symétriquement aux extrémités d'une urne étrusque du IIIe siècle avant notre ère semblent à Cumont autant de preuves de leur origine orientale et hellénistique : « Il est donc très probable que l'école de Pergame, après avoir imaginé le type de Mithra immolant le taureau, compléta cette composition, devenue promptement hiératique, en y adjoignant les deux satellites du dieu invincible ». Mais, on le voit, ce qui est établi avec certitude, c'est l'indépendance du groupe central et celle des figures accessoires ; l'union intime réalisée sur un même relief peut ne l'avoir été que tardivement et en Europe seulement. En effet, le rôle de ces deux personnages dans le culte était assez important pour

(1) Cumont, I, p. 204.

nécessiter leur représentation à part sous une forme quelconque, relief, ronde-bosse ou peinture, et leur installation à quelque endroit du sanctuaire, soit tout auprès de l'autel, soit près de l'entrée ; il n'est guère de Mithréum de quelque importance qui ne possède un ou plusieurs couples de dadophores[1]. Les remarques de Cumont ne sont donc pas de nature à résoudre la difficulté, d'autant moins que la formation « pergaménienne » du groupe central nous est apparue comme une hypothèse périmée.

Comment se pose donc le problème de l'origine des deux figures ? Leur signification n'est pas encore complètement éclaircie ; mais on en sait assez pour affirmer qu'ils appartiennent en propre au mithriacisme et ne sauraient se rattacher à une tradition iranienne. Ils n'apparaissent pas dans l'Avesta, et quand Mithra est assisté de compagnons de lutte, ceux-ci portent d'autres noms et offrent une personnalité plus marquée[2]. Les essais tentés pour pénétrer le secret de leur nom sont restés jusqu'à présent sans succès, et l'on dépend ainsi entièrement de la documentation figurée pour les expliquer. Cumont a fait à leur sujet les remarques les plus concluantes, encore que plus d'un point reste obscur ; les dadophores représentent à son avis les hypostases du dieu principal, symboles du soleil à son lever et à son coucher, ou du soleil aux équinoxes de printemps et d'automne ; unis à leur maître, ils forment avec lui le groupe du τριπλάσιος Μίθρας. Quoi qu'il en soit, leur caractère astral paraît net[3] et se trouve clairement traduit par l'attribut dont ils sont munis, le flambeau ; c'est, en effet, une vieille tradition de l'art grec d'accorder cet accessoire aux divinités astrales — on y reviendra dans un instant. Mais ce caractère fondamental nous ramène à l'astrologie chaldéenne. C'est au moment et à l'endroit où Mithra fut assimilé au Shamash babylonien que la figure des deux acolytes a dû se dessiner[4]. Or les représentations du dieu solaire mésopotamien sur les cylindres nous le montrent franchissant la montagne

(1) Cumont, I, p. 203.

(2) Nyberg, *Religionen des alten Iran*, p. 64 ; pour l'étymologie p. 458 *ad* 202, 1 ; rad. *kael-* : *Strahlung veranstallend*.

(3) Cf. les remarques de Saxl, p. 59, qui songe à remettre en honneur l'identification avec l'étoile du soir et celle du matin. Pour le τριπλάσιος, cf. Ps. Denys l'Aréopagite, *Ep.*, 7, 2.

(4) L'origine babylonienne est admise par Cumont, I, p. 209.

entre deux génies ouvrant largement une porte (fig. 38)[1], et l'on rapprochera de cette composition ancienne ces autres génies qui, sous des aspects divers, supportent le disque ailé du soleil ou du dieu suprême[2].

Cependant le motif ne resta pas borné à la Babylonie ou à l'Assyrie. On le rencontre encore en Syrie du Nord et c'est dans cette région, aussi bien que dans l'Anatolie hittite, qu'apparaît une formule plus humanisée du couple des acolytes et de signification différente ; le motif premier semble avoir survécu dans les génies apodes qui accompagnent parfois le Jupiter dolichénien sur les monuments de l'époque impériale[3].

Mais à ces figures d'un aspect particulier fait pendant tout un groupe de petits génies accompagnant une divinité majeure, groupe largement répandu dans la Syrie romaine. Ce sont des Éros de type hellénique qui flanquent sur les monnaies de toute une série de villes syriennes ou phéniciennes la Tychè poliade ; et il serait possible sans doute d'identifier encore certains de ces Éros parmi les bronzes conservés dans mainte collection et dans maint musée. A ces petits bambins nus, on peut en adjoindre d'autres qui se distinguent par des particularités de costume ; ainsi de petits génies casqués et cuirassés, liés peut-être encore au culte dolichénien, ou d'autres vêtus d'un costume oriental et portant une coiffure bizarre de forme pyramidale[4]. H. Seyrig, qui a réuni récemment les exemples connus, s'arrête un instant à l'hypothèse de simples porte-flambeaux, mais préfère finalement reconnaître en eux des symboles de la divinité cosmique. A vrai dire, les torches levées symétriquement soutiennent plutôt la première interprétation. Mais cette signification pouvait sans doute varier ; assez vague le plus souvent, elle a pu conserver des traditions ou des aspects plus précis

(1) Cf. S 162.

(2) Pour les représentations de Shamash, cf. Frankfort, *Cylinder seals*, p. 95, pl. XVIII-XIX, et p. 160, pl. XXVIII ; Weber, *Altorient. Siegelbilder*, p. 101 s., fig. 373 s.

(3) Cf. ci-dessous, p. 207 n. 1 et p. 197 n. 1.

(4) Documents cités par H. Seyrig, *Syria*, 1951, p. 113 : monnaies de Tyr, Balanée-Leucas, Berytos, Abila de la Décapole, peut-être Héliopolis ; génies de Marash, de la collection Caylus, de la Walters Art Gallery et du Metropolitan Museum ; à ajouter un petit génie armé trouvé à Augst, cf. R. Laur-Belart, *Führer durch Augusta Raurica*, p. 127, fig. 64.

ailleurs ; ainsi nous en a-t-il semblé dans le cas du Jupiter Dolichénien, et aussi dans le cas de Mithra[1]. Là le sens astral, et donc cosmique, des dadophores nous a paru révélé par le flambeau levé ici, baissé là ; et d'ailleurs, la place qu'occupent les deux personnages dans le culte pouvait laisser prévoir un rôle plus important.

Ces exemples circonscrivent un milieu, un milieu dans lequel la paire d'acolytes accompagnant un dieu majeur répondait à d'antiques traditions ; ce milieu semble lié plus spécialement à la Syrie. Mais les formes qui nous sont conservées et que nous avons décrites trahissent aussi l'entrée de ces personnages dans la civilisation grecque ; ce sont de petits Éros que nous voyons le plus souvent. Un petit détail nous paraît révélateur pour ce travail d'adaptation à l'art grec. Le flambeau, en tant que symbole d'une divinité astrale, est spécifiquement grec et ne paraît pas attesté dans les traditions de l'Orient antique[2] ; c'est Hespéros et Phosphoros que rappellent le plus directement nos dadophores et aussi, de façon plus lointaine, les autres génies mentionnés. Il semble même que la torche ne tient pas de place parmi les instruments ou les accessoires rituels de l'Orient, alors qu'elle était d'un usage courant dans les cultes d'Éleusis ou dans celui de Dionysos, ou encore en Asie Mineure, dans celui de Cybèle ou d'Hécate, tous cultes orgiastiques ou de mystères comprenant des cérémonies nocturnes[3]. Et voilà qui semble nous détourner de la Syrie déjà entrevue comme centre d'origine de nos dadophores et nous tourner plutôt vers l'Asie Mineure[4].

(1) *Syria*, 1951, p. 119. Sur les génies dolichéniens cf. nos remarques, *Mélanges de Beyrouth*, XXVII, 1947-48, p. 23 s.

(2) Cf. Roscher, *ML*, *s. v. Helios, Hesperos, Phosphoros, Selene ;* pour l'Orient, Ebert, *Reallexikon der Vorgesch. s. v. Göttersymbole* (le mot *Fackel* n'y figure pas) ; Nilsson, *Opusc. archaeol.* (*Skrifter*, XV, 1950) p. 96, sur le rôle respectif des lampes et des torches en Orient et en Grèce.

(3) La torche se trouve dans tous ces cas dans la main des divinités, mais aussi représentée seule avec d'autres objets ou attributs. On peut songer à prêter aux dadophores un rôle rituel ; pour Saxl, ils éclairent la nuit de la caverne. Cependant sur les fresques de S. Prisca les *Leones* tiennent des cierges et les lampes comptent parmi les découvertes ordinaires des Mithrêa.

(4) Est-il besoin d'ajouter que ces couples d'acolytes ne sont pas réservés à la seule Syrie ? En Asie Mineure, les monnaies de Sinope (Septime Sévère et Caracalla) nous montrent une idole de Dionysos flanquée de deux génies (Babelon-Reinach, *Recueil général*, I, 1 ^{2}, p. 203 ^{xx}, n° 123, pl. XXVII, 30 et

C'est de ce côté qu'étaient orientées les recherches traditionnelles. Cumont pensait fournir un appui décisif à sa thèse en rattachant les dadophores au culte phrygien de la Grande Mère, dont les rapports avec Mithra forment une de ses idées maîtresses. Peut-on trouver, en effet, des figures plus proches à la fois par leur costume et par leur attitude

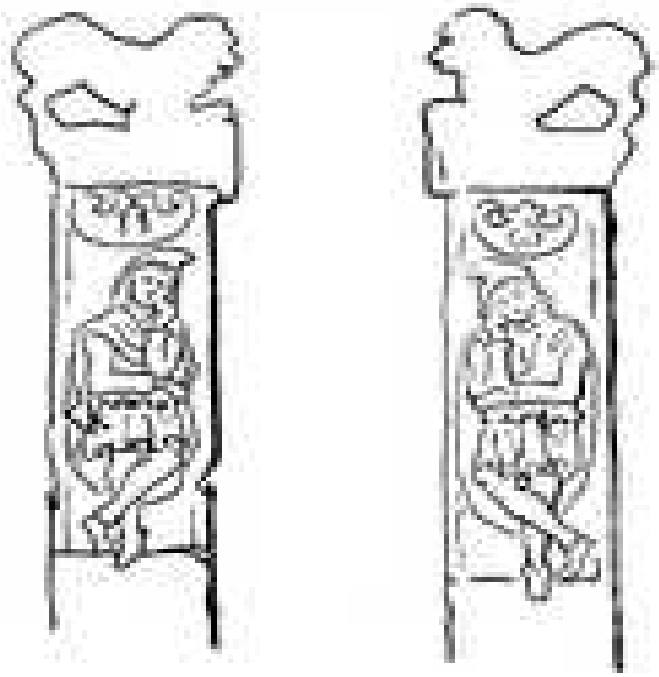


Fig. 33. — « Attis » funéraires, relief d'Andernach.

que ces personnages répétés à satiété, soit en relief, soit en ronde-bosse, et qui sont connus sous l'appellation conventionnelle d'« Attis funéraires » (fig. 33) ? Il convient

I, 1, p. 204 XX, n° 130 ; Lacroix, *Reproductions de statues sur monnaies grecques*, p. 88, pl. V, 7. L'Apollon Philésios de Milet semble avoir été accompagné de deux porteurs de torches, cf. Kekulé, *SB Berlin*, 1904, p. 786 ; Lacroix, *l. l.*, p. 223. En Grèce, des monnaies de Tanagra montrent Dionysos sous un baldaquin supporté par deux atlantes, à l'époque impériale du moins, cf. Head, *BMC Central Greece*, p. 66, n° 60, pl. X, 15 ; Imhoof-Gardner, *Numism. comment. Pausanias*, p. 114, n° 3, pl. X, 7 et 8 ; Lacroix, *l. l.*, p. 246. Le trône du Dionysos de Sinope est surmonté de deux petites figures, une à chaque extrémité du dossier ; cf. p. ex. pour un dispositif de ce genre, la Tychè trônant de Pompéi à Naples (Ruesch, *Führer*, fig. 97). On peut ajouter en effet les génies ailés flanquant la femme-support des miroirs archaïques déjà, ou encore à l'époque hellénistique et romaine Aphrodite entre deux Éros, cf. p. ex. S. Reinach, *RSt*, II, 377-378, ou Babelon-Blanchet, *Bronzes Bibl. Nat.*, nos 249-251.

ainsi d'être fixé à la fois sur la signification de ces figures et sur l'histoire de leur représentation. Pour Cumont, elles méritent pleinement l'appellation qu'on leur donne couramment ; les croyances eschatologiques propres à la religion de la Grande Mère, ainsi que la découverte de figurines d'Attis dans les tombes, lui paraissent des preuves suffisantes[1]. A vrai dire, ces personnages n'ont jamais été jugés dignes d'une étude d'ensemble et un seul fait suffira à montrer à la fois la complexité et l'intérêt d'une telle étude. Si, par exemple, nous voyons dans le musée de Vienne (Isère) des blocs ornés de personnages juvéniles en costume oriental, mais aussi armés de lances et de boucliers, sur tel autre le buste d'un « Attis » ramenant un doigt méditatif sous le menton, si nous rapprochons des blocs de Narbonne montrant d'autres « Attis », la main levée dans un geste de salut, ne sommes-nous pas aussitôt amenés à concevoir la possibilité de significations diverses pour des figures cataloguées uniformément sous le même vocable[2] ? Et l'on pressent que la carte qu'on pourrait dresser à l'aide des « Attis », énumérés par exemple dans l'ouvrage de Graillot sur le culte de Cybèle, nécessiterait de sérieuses retouches avant de pouvoir être invoquée comme témoignage de la diffusion du culte phrygien[3].

Il conviendrait, au préalable, d'expliquer pourquoi ces « Attis » dits funéraires se trouvent ordinairement groupés par deux sur les monuments qui présentent les analogies les plus étroites avec ceux de Mithra, telles les stèles funéraires rhénanes. Il conviendrait aussi et surtout de produire les documents métroaques certains sur lesquels apparaissent les dits Attis. On ne saurait guère, à notre connaissance, en citer qu'un seul, cet autel de Rome sur lequel on voit deux personnages en costume oriental flanquant d'un côté la Grande Mère et de l'autre le trône de la déesse[4] ; mais on est bien tenté de suivre ceux qui veulent reconnaître là de préférence des galles. Ajoutons que Cybèle possède des acolytes bien définis et parfois représentés, les Corybantes

(1) Cumont, I, p. 212 ; II, p. 437, et *Suppl.* p. 526 ; *Religions orient.*[4], p. 226, n. 49.

(2) Vienne : E 352, 353, 356, 357 ; Narbonne : E 622 s. et 707, 710, 746 ; cf. E. Will, *Sculpture romaine de Vienne*, nos 102, 121, 124.

(3) Graillot, *Culte de Cybèle*, p. 412 s.

(4) Cumont, *Religions orient.*[4], p. 53, fig. 3 ; Tillyard, *JRS*, 1913, p. 284.

qui l'entourent du bruit étourdissant de leurs cymbales ou de leurs armes, ou dans le cas de telle Mètèr de l'Asie Mineure occidentale, la jeune fille porteuse de torche et l'éphèbe échanson[1].

Le caractère métroaque des « Attis » est en réalité rarement indiqué sans ambiguïté, en particulier sur les fameuses stèles rhénanes. Sur celle du soldat dalmate Daverzos de Kreuznach, on les voit sur les faces latérales dans l'attitude du deuil, mais sans aucun attribut, et au-dessous d'eux figurent les armes du défunt ; sur celle de Firmus d'Andernach, ils reparaissent identiques et surmontés d'une pelta d'Amazone ; à Mayence, on voit au même emplacement des Ménades sur un socle orné d'un « Attis », et à Suasa, en Italie, les « Attis » ont cédé la place à des Amazones et à des génies ailés qui leur empruntent leur attitude dolente (fig. 34 et 35). Ce n'est guère qu'à Heidelberg qu'on les trouve au bas d'une stèle dans une scène champêtre avec le chien et le pedum rappelant le berger phrygien[2]. Pour le moins qu'on puisse dire, le caractère métroaque de ces figures ne devait guère être sensible aux auteurs de ces monuments : Attis, Amazones, Ménades sont interchangeables et représentent autant de symboles funéraires banals et sans signification cultuelle précise[3]. On peut sans doute songer à un affaiblissement

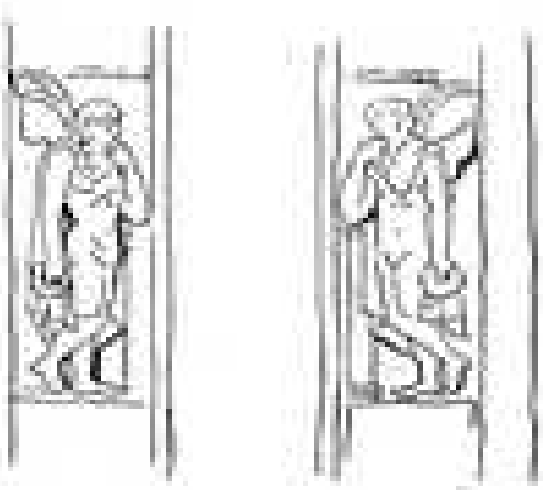


Fig. 34. — Génies ailés funéraires, relief de Suasa.

(1) Cf. Roscher, *ML*, *s. v. Kureten-Korybanten* ; O. Walter, *Jahreshefte*, 1939, p. 53 ; pour la vierge dadophore et l'échanson, cf. ci-dessous, p. 429, n. 1 et p. 430, n. 1 et 2.

(2) Cf. S. Reinach, *RR*, *b* 54, 66, *c* 420 ; Koepp, *Germania Romana*. ², III, pl. 13, 1 et 3 ; 16, 1 et 29, 1 ; p. 14.

(3) Il est possible que les Éros porte-flambeaux (fig. 34 et 35) représentent une version hellénisée du type, cf. Roscher, *ML*, *s. v. Eros*, 1369, de même d'ailleurs qu'Hespéros et Phosphoros répondent à Cautès et Cautopatès. On aurait ainsi pour ces différents couples une série proprement grecque et une autre anatolienne. L'alternance entre « Attis » et Éros apparaît nettement sur un

de la signification première, à un affadissement d'un sens d'abord riche et profond, mais on peut aussi chercher à expliquer l'origine de ces figures à l'intérieur des usages funéraires mêmes de leur pays d'origine, qui ne saurait être que l'Asie Mineure.

L'art grec nous fournira d'abord quelques termes de comparaison. Sur des loutrophores attiques du début du IVe siècle on voit le défunt en appareil militaire suivi d'un serviteur nain porteur du bouclier et coiffé d'un haut pilos exotique : quelque barbare sans nul doute. Des rondes-bosses

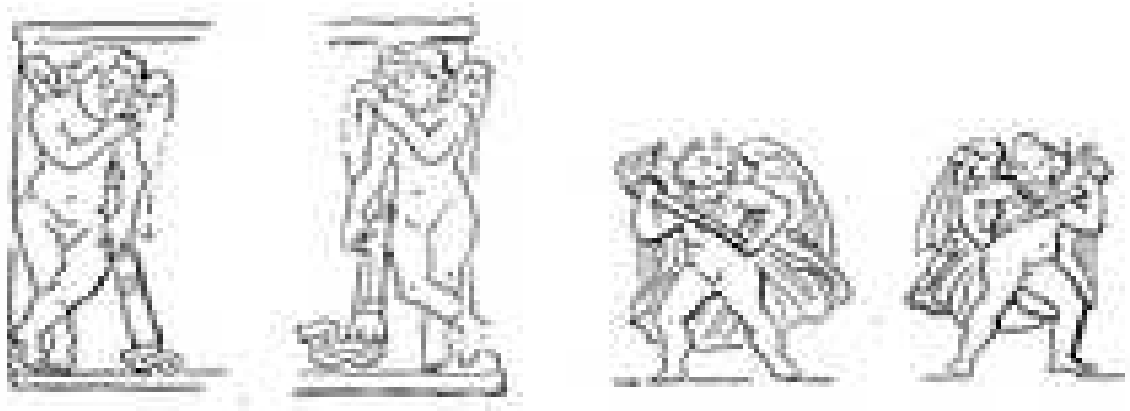


Fig. 35. — Éros funéraires (sarcophage Rospigliosi de Rome et sarcophage du Louvre).

de la fin du même siècle représentent deux archers scythes accroupis, et l'on sait que le bûcher d'Héphaistion comportait des hoplites debout flanqués de deux archers accroupis. Ces exemples prennent toute leur signification si on les rapproche des barbares accroupis à l'orientale trouvés auprès du Mausolée d'Halicarnasse[1]. Ces serviteurs, armés

groupe de monuments funéraires de l'Italie du Nord ; cf. Brusin, *Nuovi monumenti sepolcrali di Aquileia*, p. 15-16, fig. 7-9 ; *Guida*, p. 42, fig. 22 ; *Scavi di Aquileia*, fig. 115-118 ; *Aquileia*, p. 64, fig. 37 ; p. 255, fig. 193. On verra plus bas (p. 393) quel rôle on est amené à accorder à Aquilée dans la diffusion de l'imagerie mithriaque en Occident. Pour les « Attis », cf. aussi Schober, *Röm. Grabsteine aus Noricum und Pannonien*, fig. 67, 117, 132, 134, 147, 162, et p. 213, avec remarques restrictives sur la signification métroaque ; de même, réserves de Koepp, *Germania Romana*, ², III, p. 14, et de Schröder, *Bonner Jahrbücher*, 108, p. 75 ; au contraire, E. Strong, *JRS*, 1911 p. 18, n. 1 et Lehner, *Bonner Jahrbücher*, 129, p. 58 ; Picard, *RA*, 1947, I, p. 229.

(1) Loutrophores du Musée National d'Athènes, 2563 et 3483 ; cf. Blümel, *AM*, 1926, p. 57. Statues du Musée National, 823 et 824 ; *Einzelaufn.*, 622-623 ; Collignon, *Statues funéraires*, p. 200, fig. 127-128 ; v. Salis, *84e Winckelmanns-*

ou non, montaient la garde sur la tombe de leur maître disparu ; ils sont la contre-partie mâle des « Pleureuses », ou autres servantes éplorées, plus connues. Des monuments, comme le sarcophage des Pleureuses ou celui du Satrape, montrent à quel point la tradition d'adjoindre au maître décédé sa domesticité était répandue en Orient[1].

L'explication proposée paraît confirmée par d'autres documents. Sur une série de reliefs hellénistiques ou romains, réunis au Musée d'Istanbul, la scène du Banquet groupe autour des personnages principaux une série de petits serviteurs représentés à échelle réduite. Souvent leur attitude est celle des « Attis » plongés dans la douleur, mais leur costume est hellénique ; leur provenance est toutefois assez nettement localisée et pourrait expliquer ce détail[2]. Mais leur frère, qui, lui, est revêtu du costume phrygien, a été retrouvé dans le caveau d'un mausolée du IVe siècle à Belevi près d'Éphèse (fig. 36), où il était affecté au service de son maître étendu sur la klinè[3] : cette pièce, découverte dans un monument où tout symbolisme métroaque fait défaut, ne laisse guère de doute sur la signification véritable du personnage, non plus que sur celle des figures qui lui ressemblent. Les « Attis » funéraires ne nous paraissent ainsi en dernière analyse fournir qu'une formule stéréotypée remplaçant les solutions plus élégantes déjà citées. Il convient de manière générale de se montrer circonspect dans l'inter-

Fig. 36. — Serviteur oriental du Mausolée de Belevi.

programm de Berlin, p. 26 ; Schoppa, *Darstellung der Perser*, p. 28. Pour le bûcher d'Héphaistion, Diodore, XVII, 115, 2-3 ; pour les figures du Mausolée attribuées à l'époque romaine, *AM*, 1920, p. 160, pl. IV, 1 ; pour les servantes, Collignon, *l. l.*, p. 211.

(1) Rappelons aussi la persistance de cette tradition à Palmyre, cf. *Syria*, 1951, p. 96-98.

(2) Mendel, *Catalogue de Constantinople*, nos 896-1053 ; provenance : Macédoine, Thrace et rives du Bosphore.

(3) *Jahreshefte*, XXIX, 1934-35, *Beibl.*, p. 139, fig. 54 ; le rapprochement avec les « Attis » funéraires est fait à cette place (n. 25).

prétation de ces figures d'Orientaux, quel que soit le nom qu'on ait l'habitude de leur donner. P. Perdrizet, en publiant jadis un lot de terres-cuites d'Amphipolis, reconnut dans *celles-ci une des rares séries d'Attis authentiques, non sans* attirer l'attention sur la prudence requise en la matière[1]. Ils sont en effet munis de la syrinx et du pedum ; mais l'Attis de Tégée, accepté par lui à cette place, ne serait-il pas plutôt un serviteur lui aussi ? Il n'offre en tout cas que l'image d'un Oriental assis, dans une attitude dolente et sans aucun attribut, sur un sarcophage orné d'une scène de bataille. Il semble ainsi des plus probables, que ces « Attis » ont des racines moins profondes dans le culte phrygien qu'on ne veut bien le dire et qu'ils ne représentent qu'une des figures accessoires courantes dans l'art funéraire gréco-romain ; le nom de « serviteur oriental » leur conviendrait sans doute mieux.

Du moins, si nous pouvons une fois de plus écarter les rapports intimes entre les cultes de Mithra et de Cybèle, on ne saurait méconnaître les rapports iconographiques. Cumont souligne que les dadophores prennent souvent l'attitude du deuil, Cautopatès s'appuyant sur sa torche comme les Attis sur leur pedum[2]. Mais là encore la prudence s'impose : on ne possède que des documents tardifs et pour ces « Attis » et pour les génies mithriaques. Quand on rencontre ces figures composites, les dadophores au pedum, dont Cumont tire argument, on peut affirmer que leur auteur a connu les « Attis » funéraires, qu'il en a sculptés sans doute, mais on ne saurait affirmer davantage. Car si l'on veut bien y réfléchir, l'union du pedum et de la torche est une absurdité ; *il n'y a pas lieu de croire que* l'artiste, si médiocre fût-il, qui a voulu le premier donner forme aux deux génies mithriaques, les eût empruntés tels quels au culte de Cybèle en les dotant simplement d'un flambeau. D'ailleurs, les pièces en ronde-bosse qui ont le plus de titres à représenter le type

(1) *BCH*, 1897, p. 514, pl. V-VIII ; sur la rareté des Attis, p. 522 ; l'Attis de Tégée, pl. VII ; aussi Sitte, *Jahreshefte*, 1908, *Beibl.* p. 98 et Picard-Avezou, *Mélanges de Rome*, 32, 1913, 337 (Attis de Salonique). Perdrizet parle à propos des terres-cuites de Tarse et de Myrina de ces « espèces d'Éros en habit asiatique » ; la formule est sans doute bonne, comme le montrent les génies ailés d'Aquilée et d'ailleurs. *Contra* Picard, *RA*, 1947, I, p. 229.

(2) Cumont, I, p. 212, n. 3 et 4.

original n'offrent pas d'exemple de cette contamination[1]. Les documents invoqués par Cumont ne sont donc que le produit d'un syncrétisme tardif ; et si l'on ajoute que le rôle des dadophores, hypostases du dieu principal, est à la fois important, comme le prouve leur présence constante, et assuré, alors que la signification des « Attis » reste lâche dans le meilleur des cas, on sera prêt, pensons-nous, à accorder plus d'indépendance aux porte-flambeaux mithriaques.

L'Asie Mineure n'a certes pas dû ignorer les couples de génies acolytes. Nous avons mentionné à propos d'Anahita les démons perses Omanos et Anadatès qui la flanquaient à Zéla ; leur image nous reste malheureusement inconnue. A Trébizonde, dont le culte a bien des chances d'être antérieur à celui des mystères, Mithra cavalier est flanqué des dadophores, du moins à l'époque romaine. Conviendrait-il d'accorder à ce sanctuaire un rôle d'invention dans le cas de nos deux génies ? La paire d'acolytes, remontant à une vieille tradition mésopotamienne, répandue dans la Syrie hellénistique et romaine sous un vêtement grec, a pu conquérir une place dans les cultes de l'Anatolie voisine[2], et en particulier dans celui de Mithra. Le cas de Cautès et Cautopatès n'est ainsi pas sans analogie avec celui de Kronos-Aion. Leur signification leur vient de la Babylonie, mais alors que Zervan était réduit à recevoir sa forme même des traditions de l'art oriental, les dadophores pouvaient être assimilés plus profondément par l'art hellénique. Le problème qu'ils posaient était dépourvu de difficulté : hypostases du grand dieu, ils prennent son costume ; divinités astrales, ils reçoivent la torche, par une double invention qui a pu se faire sans peine dans les régions mêmes où nous avons cherché le berceau du mithriacisme et sans recours aucun au grand culte phrygien de l'influence duquel nous ne possédons aucune preuve, ou à l'art de Pergame, dont nous ne sentons pas ici le souffle.

(1) Soulignons que les « Attis » ne portent pas régulièrement le pedum ; inversement le dadophores apparaissent avec d'autres objets à la main (p. ex. les clefs de Stockstadt, H 32).

(2) Cf. ci-dessus pour Anahita, p. 151, n. 2 ; et p. 197, n. 4, pour les exemples d'acolytes en dehors de la Syrie.

C. — Mithra Pétrogénès

Aux figures de Kronos-Aion et de Cautès-Cautopatès on ajoutera celle de Mithra naissant du rocher, qui jouit d'une indépendance égale et bénéficiait d'une vénération particulière. Là encore on ne saurait citer de *Mithréum* qui ne possédât son Pétrogénès en ronde-bosse, et on verra encore que cette figure ne faisait pratiquement jamais

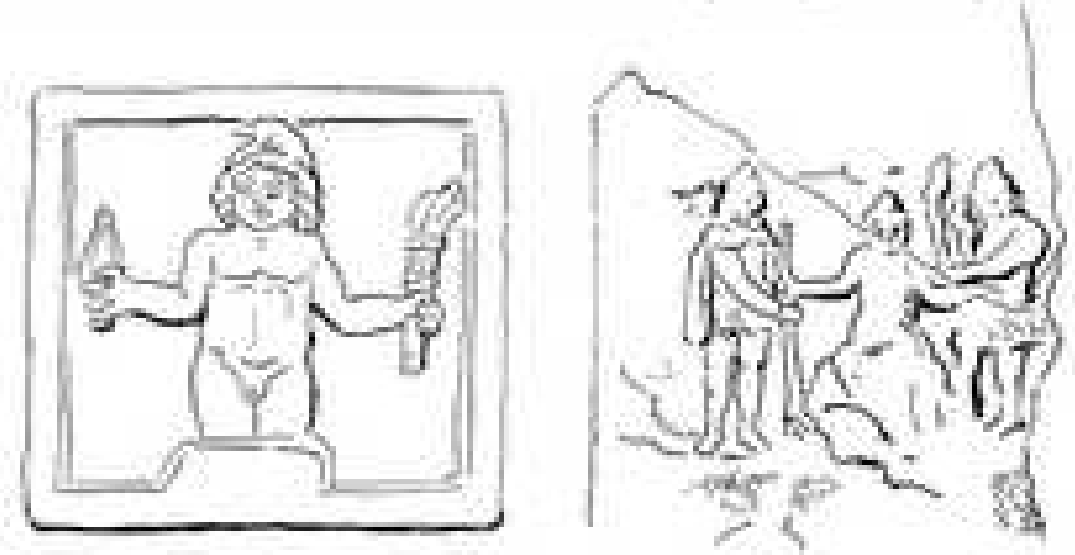


Fig. 37. — Mithra Pétrogénès : *a)* relief de l'Esquilin, C 18 *a* (Rome) ; *b)* relief de Virunum, C 235.

défaut parmi les scènes accessoires tant sur les reliefs danubiens que sur ceux du Rhin.

La figure (*fig.* 37) est *originale dans sa conception comme* dans son exécution. Comme pour les dadophores, il est impossible de trouver son explication dans les mythes iraniens[1]. On a soutenu, en revanche, que le dieu au rocher reflétait des traditions anatoliennes, et l'on a rappelé le mythe d'Agdistis dans le culte de la Grande Mère phrygienne[2]. Mais de tels rapprochements restent hypothétiques. Ce que nous apprennent les auteurs arméniens, pour qui Mithra est *simplement* « fils d'Aramazd » ou d'une mortelle[3], montre

(1) Cumont, I, p. 159-160.

(2) Saxl, p. 73, p. 70, n. 5. A ajouter Vermaseren, *Mnemosyne*, 1951, p. 285 s.

(3) Cumont, I, p. 160-161 ; pour les traces d'une forme particulière de la légende du Pétrogénès en Arménie, cf. Ps. Plutarque, *De fluviis*, 23, 4, à propos du mont Diorphos.

que la naissance du rocher n'était pas connue dans toute l'Asie Mineure. Saxl, de son côté[1], voit dans cette représentation une illustration de l'aspect solaire du dieu ; Mithra naissant, pour le Grec ou pour le Romain cultivé, rappellerait les traits du Phanès orphique, image du νέον φῶς ; mais il est douteux que ce concept assez complexe ait présidé à la formation même de la figure, il en serait plutôt une interprétation. Cependant l'aspect solaire que Saxl met en avant nous met sur la voie du modèle iconographique.

Cumont écrivait en parlant de notre figure : « Il n'existe, à ma connaissance, aucun type de l'art grec dont cette représentation de Mithra naissant puisse être dérivée, et il semble que nous devions la considérer comme une création de l'art impérial »[2] ; phrase qui souligne bien l'originalité de la figure, mais dans laquelle la formule de « création de l'art impérial » ne saurait être maintenue, comme on le verra. Il est clair que, comme pour les dadophores ou le dieu léontocéphale, la suggestion première du type de Mithra naissant se trouve dans les conceptions et dans l'art de la Mésopotamie antique. L'image de Shamash, le dieu du soleil, émergeant entre deux cimes montagneuses (fig. 38), offre l'analogie la plus étroite. Sans doute le mythe n'est-il pas exactement le même ; le dieu babylonien ne naît pas du rocher, mais se lève derrière les montagnes ; parfois d'ailleurs, sur les cylindres, il est montré debout de toute sa taille, posant encore le pied sur un petit monticule[3]. Mais le même Shamash apparaît souvent entre deux acolytes ouvrant les portes du ciel — ce sont les préfigurations, nous venons de le montrer, des dadophores — ; de même aussi Mithra naissant se trouve plus d'une fois flanqué de ses deux acolytes (fig. 37 *b*)[4]. Les derniers doutes ne sauraient résister à la figure en ronde-bosse du Shamash « Pétrogénès » qui est venue au jour il y a une vingtaine d'annés dans le Nord de la Syrie[5] : c'est là le modèle immédiat de la figure de Mithra naissant.

(1) Saxl, p. 73-74.

(2) Cumont, I, p. 163.

(3) Saxl a développé ses thèses sur les rapports de Mithra et de Shamash dans *Jahrbuch f. Kunstgesch.*, 1923, p. 82, 55. Pour V. Müller, *RM*, 1929, p. 76, n. 1, le type se ramènerait à des modèles hittites.

(4) Cumont, I, p. 161, n. 12, et les monuments C 231, 235 et 242 ; Virunum est particulièrement net.

(5) Thureau-Dangin, *Rev. assyr.*, 1934, p. 144.

C'est ainsi que l'on répondra à l'étonnement de Cumont. L'image du personnage engoncé à moitié dans le rocher est *orientale dans sa conception*. Le pendant direct du dieu iranien est fourni à l'époque impériale par les deux acolytes dolichéniens déjà mentionnés : ils sont, eux, des génies de la montagne[1]. Inversement, le motif n'a jamais pris pied dans l'art gréco-romain. Dans la céramique grecque du Ve siècle, Gè est représenté en buste, *mais émergeant au-dessus d'une* ligne symbolisant le sol. Dans l'ensemble cependant, la tendance générale de l'art hellénique est à la personnification, à la figure allégorique ; sur plus d'un vase ou relief, on voit

Fig. 38. — Shamash s'élevant au-dessus des monts (cylindres).

des Nymphes ou des génies des eaux et des monts mollement étendus à l'arrière-plan. Et l'art romain ne fera qu'accentuer cette évolution ; Tellus par exemple, à la différence de Gè, ne sera plus qu'une dame affectant dans quelque coin du tableau la pose *déjà décrite*[2]. Ainsi l'*anthropomorphisme* hellénique ne s'accommodait que difficilement d'une représentation encore à moitié idéographique du genre de celle du Pétrogénès ; le motif reflété par ce dernier restera oriental jusqu'à la fin. Un sceau sassanide confirmera pour finir ces déductions : on y voit le buste de Mithra au centre d'un nimbre radié placé au sommet d'une montagne[3].

(1) E. Will, *Mélanges de Beyrouth*, XXVII, 1947-48, p. 23 s.

(2) Cf. les indications éparses dans Roscher, *ML*, *s. v. Lokalpersonnifikationen*. Cf. cependant la figure de l'Hélicon sur un relief de Thespies, *BCH*, 1890, pl. IX, et Haas, *Bilderatlas*, 13-14, fig. 36.

(3) R. E. M. et T. V. Wheeler, *Verulamium*, pl. LXVI, *A* 5. On trouve là un document intéressant, pl. LXVI, *A* 1 et 2, une tessère au revers de laquelle figurent les noms d'Oromasdès et de Mithra. La pièce, qui montre le Pétrogénès

On pourrait se livrer à des réflexions du même ordre au sujet d'une représentation voisine, celle de Mithra à l'arbre. Sur les reliefs de Heddernheim et de Neuenheim, la scène se réduit à l'image d'un arbre au sommet duquel apparaît le buste du dieu ; à Poetovio II, trois cyprès couronnés de bustes figurent sur la bordure et, à Dieburg, le même thème reparaît sous une forme voisine, celle de l'arbre aux trois branches se terminant en têtes coiffées du bonnet phrygien. Le sens de ce thème n'est pas clairement établi, mais il est intéressant de noter qu'il est attesté dans l'iconographie d'autres cultes orientaux et là seulement ; ainsi sur la plaque sabaziaque d'Ampurias (S 101), c'est le buste d'Hermès qui couronne l'arbre, et sur un autel palmyrénien trouvé à Rome l'on reconnaît Malakbèl émergeant d'un cyprès, un petit agneau dans les bras. On ne saurait citer de parallèle hellénique malgré la parenté de certaines légendes comme celles de Daphnè ou d'Hellotis[1].

On le voit, les images du dieu léontocéphale, des dadophores, du Pétrogénès, ainsi que celles de quelques scènes accessoires des cycles mithriaques, trahissent encore clairement leur origine ; l'adaptation d'antiques motifs orientaux est chaque fois évidente et cette adaptation a pu et dû se faire dans un milieu auquel ce problème de l'hellénisation d'idées et de formes orientales était familier ; nous avons déjà défini ce milieu en étudiant l'image du dieu au taureau, et la parenté profonde entre le dieu léontocéphale et les idoles de l'Éphésienne, de l'Aphrodite d'Aphrodisias, de l'Héliopolitain enfin nous est apparue comme des plus significatives. Ainsi, là où les renseignements fournis par les textes nous laissaient dans une incertitude totale, l'iconographie parle son langage propre ; le milieu artistique défini se recouvre avec celui dans lequel nous avons reconnu le berceau même du culte[2].

à l'avers, est une imitation manifeste du denier d'Auguste (Wheeler, pl. LXVI, A 3 et 4) orné de Tarpeia ensevelie sous les boucliers. Saxl, p. 74, n. 1, S 162, voulait à tort inverser les rapports.

(1) Autel du Capitole avec Malakbèl, Cumont, *Syria*, 1928, p. 101 ; *Religions orient.*[4], p. 106, pl. X.

(2) Faut-il ajouter à ces scènes celle de Mithra archer ? Parfois le dieu est assis (C 171, 187, 192 et 192 *bis*, 194, 195, 204, 253 *l*), position fort incommode pour un tireur ; mais il est agenouillé sur C 245, image qui fournit sans doute la solution. C'est l'antique motif du tireur à l'arc en course agenouillée qui transparaît encore (cf. Moortgat, *Bildende Kunst der Bergvölker*, p. 54). D'autres images, au contraire, sont entièrement d'inspiration grecque, ainsi celle de

5. — DATE ET FORME DU GROUPE PRIMITIF DU TAUROCTONE

L'histoire du mithriacisme entre la date à laquelle il se trouve sur le chemin des légions romaines et celle à laquelle il triomphe dans les provinces occidentales reste pour nous une feuille blanche ; un texte de Stace (*Thébaïde*, I, 717 s.), décrivant l'image du Tauroctone déjà classique, joint au plus ancien monument daté (C 65) nous mène pour cette dernière vers 100 de notre ère[1], alors que pour la première on peut adopter comme chiffre approximatif 100 avant J.-C. A cette carence supplée l'étude iconographique ; le milieu dans lequel furent créées les images du dieu léontocéphale, des dadophores et du Pétrogénès révèle aussi la date de ces créations : elle se place à l'époque hellénistique encore, proche de l'origine du culte. Et il n'est guère besoin d'ajouter que ce qui est valable pour ces figures accessoires l'est *a fortiori* pour l'image principale, celle du Tauroctone. C'est tout

Mithra traînant le taureau par les pattes de derrière ; on sent des rapports avec Hercule et Cacus (cf. Saxl, p. 54) ; mais ce thème n'est pas encore connu par des documents figurés.

(1) Vermaseren, *Mithrasdienst in Rome*, p. 24, pour Stace : 80 apr. J.-C. (l'auteur souligne que Pompéi n'a pas livré de monument mithriaque). Swoboda, *Jahreshefte*, 1937, p. 20, s'est évertué de démontrer que la pénétration du mithriacisme en Occident, et en particulier dans les provinces, est antérieure à ce que l'on croit généralement. Il attribue à la deuxième moitié du 1er siècle encore les témoignages suivants : 1) *CIL*, VI, 732 = Cumont, *inscr.*, n° 66, de Rome, dédicace de T. Flavius Hyginus Ephebianus, « antérieur à Hadrien ». — 2) *CIL*, III, 4797 = Cumont, *inscr.* n° 403 de Klagenfurt, dédicace d'un *arcarius regni Norici*. Le texte d'Ovide (*Métam.*, II, 40 et 124), invoqué par le même auteur, ne peut s'appliquer au mithriacisme. Nous avons enfin indiqué que l'histoire de Tiridate nous paraissait sans signification dans le débat. L'évidence reste médiocre. — On a prétendu découvrir un monument mithriaque hellénistique dans une sardoine de l'ancienne collection Evans (act. Walters Art Gallery, cf. *Journal* de cette collection, 1944-45, p. 76, fig. 2, et Dorothy K. Hill-Evans, *An illustrated selection of Gr. and Rom. Gems*, p. 37, n° 216, pl. VII). Ce document est un faux à nos yeux : 1) le taureau est orienté vers la gauche, ce qui constitue une anomalie des plus étranges. — 2) Les dadophores assis, ce qui est rare, tiennent, on ne sait trop pourquoi, une flèche à la main, pointe tournée vers le bas ; l'un d'entre eux, au lieu du bonnet phrygien, porte une couronne de rayons. — 3) Le corbeau, au lieu d'être placé à côté du Soleil, figure sous le buste de la lune. Autant d'exemples, semble-t-il, d'un modèle mal interprété. Ajoutons que cette pièce aurait été découverte en Grèce — pays si riche en documents mithriaques !

constitué dans ses rites, ses dogmes et avec son imagerie que le mithriacisme a abordé aux rives de l'Occident, et dans les faits que nous venons d'exposer l'on ne saurait découvrir trace d'une transformation ou d'une évolution du culte en Occident même ; l'action parfois envisagée de la capitale de l'Empire apparaît comme nulle[1].

Si nous arrivons ainsi à une bonne approximation quant au centre d'origine et à la date du groupe, il nous reste à établir un point important, celui de la forme qu'affectait la création primitive : ronde-bosse ou relief, ou encore peinture. Les monuments conservés, nous l'avons déjà indiqué plus haut, se présentent en effet sous ces trois formes ; mais leur répartition d'après ces formes n'est en aucune manière égale. Il va sans dire que l'on ne saurait faire entrer en ligne de compte, pour une évaluation statistique, les peintures trop exposées à la destruction pour qu'on puisse espérer avoir conservé plus qu'une faible partie de ces œuvres. Cependant les découvertes de ces dernières années, tant en Italie qu'en Orient, laissent entrevoir l'importance de cette série[2]. Mais pour notre démonstration, le fait reste secondaire :

(1) Comme on le verra plus bas, p. 414, la création de l'imagerie mithriaque toute entière ou en partie, à Rome, est admise par Rostovtzeff et aussi, semble-t-il, par Cumont. Les conclusions auxquelles mènera l'étude du cadre historié des reliefs mithriaques infirmeront de façon définitive une telle manière de voir. Vermaseren, *Mithrasdienst in Rome*, est arrivé de son côté à la conclusion du rôle insignifiant de la capitale dans l'histoire du culte.

(2) Depuis Cumont, le nombre et l'importance des Mithréa ornés de peintures a considérablement augmenté.

1) S. Prisca de Rome, A. Ferrua, *BC*, 68, 1940, p. 59.

2) Palazzo Barberini à Rome, G. Annibaldi, *BC*, 71, 1943-45, p. 96.

3) Casa di Tito à Rome, *BC*, 1895, p. 178 ; S. Reinach, *RP*, 29, 2.

4) Casa dei Nummi à Rome, *BC*, 1886, p. 17 ; Cumont, I, p. 214 ; C 11.

5) Via Tiburtina à Rome, *AA*, 1929, p. 109.

6) Thermes de Caracalla à Rome, Ghislanzoni, *Not. scavi*, 1912, p. 305 ; Parpaglioli, *La zona monumentale di Roma*, p. 58, fig. XV.

7) S. Maria di Capua Vetere, A. Minto, *Not. scavi*, 1924, p. 353, S 74 et H 43-45.

8) Doura, *Excavations at Dura, Rep.* VII-VIII, p. 62, p. 101, pl. I-III et XIII-XVIII ; Cumont, *CRAI*, 1934, p. 90 ; Rostovtzeff, *RM*, 1934, p. 180.

9) Spolète, C 97 (restes de peintures sur les podia).

10) Ostie, *Not. scavi*, 1904, p. 70 ; inscription : *in velo formatum et umore obnubilatum ;* selon Cumont, sujet peint sur une toile et détérioré par l'humidité.

11) Toltschach, Cumont, *inscr.* nº 405 : *templum... cum pictura ;* il n'est pas dit qu'il s'agit de scènes figurées.

l'opposition fondamentale existe entre ronde-bosse d'un côté, et relief-peinture de l'autre. Or la ronde-bosse non seulement est en minorité par rapport aux deux autres catégories, mais elle est surtout représentée par des monuments italiens ou même plus exactement romains (Rome et Ostie).

Ce fait est certainement lié aux différences qui opposent Rome et les provinces comme centres artistiques. Il est clair que la capitale possédait des artistes plus nombreux et plus qualifiés que la province ; de plus, ces artistes étaient plus profondément imbus de traditions helléniques et dans ces traditions la ronde-bosse jouissait d'un prestige indiscuté. Remarquons d'ailleurs que si les monuments danubiens témoignent toujours d'une grande indigence artistique, il n'en va pas de même sur le Rhin. Comme on aura encore l'occasion de le remarquer, les artistes rhénans non seulement ne manquaient pas de prétentions, mais n'étaient pas dénués de savoir-faire ; et en dehors des productions mithriaques, ces régions nous ont livré suffisamment d'œuvres en ronde-bosse pour montrer que ce n'est pas la difficulté qui aurait fait reculer ces maîtres. Réfléchissons aussi qu'un des traits caractéristiques de l'art impérial est d'effacer les limites entre ronde-bosse et relief. Dès l'époque hellénistique on commence à transposer en ronde-bosse des œuvres conçues pour le relief et qu'on n'aurait pas songé à traiter autrement auparavant ; et ce procédé est d'un usage courant chez les sculpteurs de la période impériale, à défaut souvent d'autre inspiration. Il ne faut donc pas se laisser séduire par le prestige de l'art de la capitale ; la supériorité du relief tient aux origines mêmes du groupe du Tauroctone. Nous montrerons plus bas que le monument qui a servi de point de départ aux deux séries des reliefs rhénans et des stèles danubiennes comportait non seulement l'image du dieu et de sa victime, mais aussi la grotte dans laquelle est accompli le sacrifice (cf. p. 419) ; un tel ensemble n'est concevable que dans le relief.

De même encore, la présence de figures accessoires répond davantage à un monument conçu sous la forme du relief. En effet, le dieu ne s'acharne pas seul sur le taureau ; d'autres adversaires participent à la curée. Scorpion et chien ne manquent pour ainsi dire jamais ; viennent ensuite le serpent

et le corbeau[1]. Les deux premiers trouvent facilement leur place ; l'un bondit contre la poitrine du taureau, l'autre s'attache à ses testicules. Quant au serpent, il apparaît sous des formes multiples ; en principe, il darde la tête contre la blessure d'où coule le sang ; ou alors il s'enroule autour du cratère qu'il semble disputer au lion sur les reliefs rhénans ; dans plusieurs cas, enfin, il est étendu au-dessous du groupe, sur la base même ou dans un registre spécial[2]. Un cas curieux est celui du corbeau. Ordinairement, l'oiseau est perché à gauche de la tête du dieu, soit sur le bord de la grotte, soit encore sur le manteau que gonfle le vent ; son absence sur les reliefs reste tout à fait exceptionnelle[3]. Mais l'on comprend sans peine qu'il était difficile de le faire figurer sur les œuvres en ronde-bosse, encore qu'on puisse citer des exemples[4]. Le cas le plus instructif à cet égard est celui d'un monument romain actuellement au British Museum (C 65) : on remarque encore sur la plinthe, derrière les sabots du taureau, la trace des pattes du corbeau installé par terre. C'est une solution de pis-aller et qui montre que le modèle de l'artiste était analogue aux reliefs conservés ; or ce monument peut passer pour le plus ancien de tous ceux que nous possédons (vers 100)[5]. Il y a là des indices sinon décisifs, du moins significatifs.

Remarquons enfin que c'est la forme du relief qui conditionne toute l'évolution de séries aussi importantes que celles du Rhin et du Danube. La présence de ces premiers éléments accessoires que nous venons d'examiner agit comme un pôle d'attraction ; au scorpion et au chien, au serpent et au corbeau viennent s'ajouter d'autres figures ou objets, le lion et le cratère par exemple, qui se trouveront unis plus ou moins habilement au modèle premier[6]. De là, on passe aux

(1) Scorpion : Cumont, I, p. 189, n. 3 et 11 ; p. 190, et sur la signification, Eitrem, *Symb. Osloenses*, 1928, p. 77. Chien, Cumont, I, p. 189, n. 6, 7 et 11 ; p. 191.

(2) Serpent : Cumont, I, p. 189, n. 4 et 5 ; p. 192.

(3) Corbeau : Cumont, I, p. 189, n. 8 et 12 ; monuments où il ne figure pas : C 131 *ter ;* 142, 171 (?), 194, 220, 223, 245, 251 *g ;* 258, 265 (?) 270 (?) ; cette figure accessoire peut avoir disparu dans bien des cas.

(4) C 79 sur les épis de la queue ; C 82 (?) et C 90 ; ces groupes sont des transpositions évidentes du relief.

(5) Pour la date, Cumont, II, p. 468, n° 69, d'après Hülsen.

(6) Il ne se manifeste qu'un effort de composition médiocre pour grouper ces éléments disparates. Le relief mithriaque risque de ressembler singulièrement

symboles et aux scènes accessoires pour arriver aux compositions à tableaux multiples dont nous aurons encore l'occasion d'étudier l'évolution. C'est le relief qui, pour le moins, a conquis les provinces, et il y a quelque chance qu'il en ait été ainsi pour Rome même.

6. — SIGNIFICATION DU GROUPE

Ainsi la forme du relief adopté pour l'image du Tauroctone apparaît comme mieux appropriée à la représentation de certains détails ; mais c'est un point qu'il s'agit d'examiner plus à fond en recherchant les raisons mêmes qui ont donné dans le mithriacisme au dieu au taureau une image si différente de celle des autres cultes du temps ; autrement dit, il importe de se faire une idée claire de la signification du groupe du Tauroctone.

Cumont[1] s'est lancé dans une querelle de mots bien révélatrice de la difficulté du problème. Partant d'un type particulier du groupe — celui où le taureau, au lieu d'être couché ou prostré, semble encore bondir, atteint seulement dans sa course — cet auteur proteste contre la dénomination de *sacrificium mithriacum*, qui est restée au groupe depuis Zoëga : « Même lorsqu'il est réduit à l'immobilité par le dieu qui l'a terrassé, toute l'attitude de celui-ci, le flottement de son manteau enflé par les vents, les plis mêmes de son vêtement indiquent que c'est après une course rapide qu'il a rejoint et abattu sa victime. Cette scène ne figure donc certainement pas, comme le groupe archétype de la Nikè βουθυτοῦσα, un simple sacrifice et la persistance particulière des erreurs accréditées explique seule que l'on s'obstine à lui appliquer ce nom ».

En réalité, les faits sont moins nets que ne le pensait Cumont. Il est certain, et les petits panneaux qui accompa-

à certains *fascina* unissant autour d'un œil toute une ronde d'animaux dont certains se retrouvent ici et là : lion, serpent, scorpion, chien et volatiles. Le rapprochement est fait par Saxl, p. 27, à propos de S 80. Combien différente apparaît, même sous des formes rudimentaires, un thème somme toute apparenté, Orphée charmant les animaux ; on sent le modèle du grand art, sans doute une peinture ; cf. p. ex. *Squarciapino, BC*, 69, p. 61, à propos d'un groupe de Sabratha.

(1) Cumont, I, p. 184, n. 9.

gnent les reliefs rhénans ou danubiens le prouvent sans réplique, que Mithra lutte avec le taureau, le dompte avant de l'immoler. Mais ces mêmes monuments montrent aussi que l'animal est vaincu sans rémission avant d'être mis à mort : l'image de Mithra taurophore, une des plus fréquemment traitées à part soit en relief soit en ronde-bosse, montre l'animal réduit et sans résistance ; sur la fresque de Doura, on voit le dieu porter la bête en se dirigeant vers une grotte dont l'ouverture est nettement indiquée. En réalité, c'est par une sorte de simplification que certains artistes semblent représenter la fin du combat ; et d'ailleurs, il n'est pas prouvé que telle fut leur intention. On peut croire que les modèles dont ils se servirent sont pour l'essentiel dans le caractère de leur œuvre. Le manteau de Mithra flotte au vent ? Mais le même détail apparaît sur les reliefs des Cavaliers, que le cheval soit au pas ou au galop ; il n'y a là guère qu'un dernier vestige de « baroque » hellénistique féru de mouvement, même quand ce dernier n'a pas de signification précise ou d'exigence urgente. Le taureau semble s'affaisser en pleine course ? Mais Saxl a montré que dans la série des modèles possibles, l'un — assez fréquent pour Héraklès, Artémis ou tout autre dompteur des fauves — montre l'animal s'affaissant sur son arrière-train sous le genou de l'adversaire[1] ; là encore, le modèle suivi a dicté l'attitude. Il ne sert de rien de se refuser à tenir compte des autels placés parfois devant ou à côté du groupe ; on ne saurait se tromper sur le sens que l'artiste ou le fidèle pouvait leur accorder. De même, il est inutile d'interpréter la sangle qui entoure parfois le ventre du taureau comme le bandeau que les animaux portaient dans l'arène[2], puisqu'un bandeau analogue ornait les victimes du sacrifice. On n'a certainement pas avantage à remplacer le mot de sacrifice par celui de « mise à mort » du taureau. Il est clair qu'il y a mise à mort, mais mise à mort rituelle, c'est-à-dire sacrifice[3].

(1) Saxl, p. 12 et 13.

(2) Cumont, I, p. 115 ; les autels sont représentés en règle générale au sommet de la grotte ; cf. cependant C 244 et 163 *a* ; C 241 et 130. Pour le bandeau, Cumont, I, p. 185, et Saxl, p. 13 *(contra)*.

(3) Cette constatation ne tranche pas la question du rôle et de la nature du sacrifice dans le culte mithriaque sur lequel on ne sait rien de précis (I, p. 68-69). On notera que l'interprétation de Cumont fait du mythe une préfiguration du taurobole, auquel cet auteur n'est cependant pas prêt à reconnaître une place dans le mithriacisme (I, p. 334, et *Religions orient.*[4], p. 63).

Cependant les réflexions de Cumont reposent sur un fait qu'on ne saurait négliger. Le schéma adopté pour le Tauroctone est aussi celui qui sert à représenter le héros vainqueur des fauves, et la relation établie entre le dieu et l'animal place Mithra dans la longue lignée des dompteurs d'animaux. Dès lors, il est significatif que l'on ne se soit pas tenu dans le cas du dieu iranien à l'image traditionnelle du dieu au taureau, dont nous avons examiné les formes diverses plus haut. Mithra n'apparaît pas seulement dans son triomphe, mais dans la lutte et le sacrifice accompli. La vérité est que le taureau immolé n'est pas la première bête de sacrifice venue ; il est, comme Cumont l'a montré, le taureau cosmique dont le corps donnera naissance à la végétation ; de sa queue se débattant dans les spasmes de l'agonie sortent trois épis, promesses de la vie future. Le sacrifice accompli n'est pas la banale offrande à la divinité qu'il s'agit ou de concilier ou d'apaiser ; c'est l'acte suprême de l'histoire du monde, celui qui assure le triomphe des forces vitales ainsi que le salut des hommes ; dans l'image de ce sacrifice, l'initié trouvait l'assurance permanente qu'il était sauvé. Il ne suffisait ainsi point de montrer l'animal placé sous le pied du dieu, de représenter celui-ci triomphant ; il fallait encore qu'il fût agissant, qu'il fût Sauveur, et non seulement maître du monde. Mais nulle image cultuelle traditionnelle ne pouvait répondre à ces exigences ; d'où le recours au thème du dompteur des fauves, d'où l'emprunt fait à l'imagerie héroïque. Les indices rituels — autels ou sangle — parfois ajoutés, nous l'avons vu, sont comme une précaution, un correctif au caractère trop mythologique, trop profane du modèle premier.

Saxl, nous l'avons noté, a eu raison de signaler cette dépendance de l'image cultuelle mithriaque par rapport au vieux motif du « dompteur des fauves » et de relever avec soin les prototypes fournis par les cylindres. Mais il n'y a pas de chemin direct qui mène de ces cylindres au groupe du Tauroctone ; le modèle est pris à l'art grec. Le fait mérite d'être souligné. Nous avons vu, en effet, en étudiant les différents types du dieu au taureau, que les plus vieux motifs orientaux ont connu une adaptation nouvelle à l'époque hellénistique. Une adaptation de ce genre n'était pas exclue dans le cas même du maître des fauves — en dépit de ce que le schéma paratactique original avait de contraire aux tendances de l'hellénisme. On peut relever,

en effet, quelques lointaines survivances de ces types anciens, et ceci, dans le cas de l'un des dompteurs de fauves les plus populaires de la Grèce, Héraklès. Ainsi sur quelques sarcophages romains illustrant les Travaux, on aperçoit le héros debout tenant nonchalamment d'une main, par une des pattes de derrière, le fauve dont la tête traîne au sol[1]. Plus fréquente encore est l'image du héros le pied appuyé sur l'Amazone vaincue[2] ; ce motif, nous l'avons vu plus haut, a pénétré dans l'Empire grâce à son contenu politique sous la forme de l'Empereur foulant le barbare aux pieds. Si donc nous nous souvenons des deux reliefs montrant Mèn le pied appuyé sur la nuque du taureau prosterné, nous conviendrons que les chances étaient bonnes pour la création d'une série mithriaque dans laquelle le relief Altieri n'eût point fait figure d'exception, mais formé l'image normale. Ainsi le recours à un modèle grec et purement grec, un modèle qui substituait à l'attitude hiératique le mouvement et l'action, est la preuve la plus certaine de l'origine récente du culte ; si le Mithra des mystères avait pu, en Anatolie, se rattacher à des formes de culte anciennes — entendons, pour le moins, antérieures à l'époque hellénistique — nous le verrions sans doute sous des traits analogues à ceux du Jupiter Dolichenus, de Sabazios ou de Mèn. Mais la date tardive à laquelle se constitue le culte à mystères, l'absence de traditions iconographiques dans la représentation de Mithra, d'un côté, le sens particulier donné à l'image du dieu, de l'autre, favorisèrent et imposèrent même le choix du modèle hellénique.

Toute l'évolution du groupe du Tauroctone est dictée par ces conceptions fondamentales. Saxl s'est ingénié à déceler toute une série de types de la représentation de Mithra[3], en allant de l'Olympien et du héros au Sauveur en passant par le dieu de la nature. Il est douteux cependant qu'on puisse prêter tant de subtilités à des artistes malgré tout médiocres pour la plupart, ou découvrir dans le culte les fondements de conceptions aussi variées. Si la figure de Mithra offre des différences d'un groupe à l'autre dans l'attitude et dans l'expression, il n'y a pas davantage à cher-

(1) S. Reinach, *RR*, *c* 29, 2 ; 51, 2 ; 288, 2 et 190, 3.
(2) *Ibid.*, *c* 29, 51, 168, 288, 342 et *b* 475.
(3) Saxl, p. 45-53.

cher dans ces détails les signes d'une évolution religieuse qu'on ne songerait à le faire dans la représentation du Crucifié à l'intérieur de quelque école italienne du Quattro Cento ; on croira au mieux à des sensibilités diverses d'artistes. Le schéma fondamental laissait suffisamment de latitude sur ce point ; les reliefs d'Aquilée et de Sidon ainsi que le groupe de Criton l'Athénien offrent chacun des interprétations différentes. Le dernier monument cité surtout, un des rares qui portent une signature, affirme son indépendance ; le geste du bras levé brandissant le couteau ainsi que l'abandon du costume phrygien constituent des hardiesses rares, sinon tout à fait exceptionnelles. Il n'y a pas à conclure avec Cumont que le mithriacisme n'avait pas encore adopté une forme rigide à la date de la création de cette œuvre (milieu du IIe siècle)[1] ; le fait resterait d'ailleurs difficile à prouver, et l'uniformité de l'imagerie mithriaque constitue un fait fondamental et ancien du culte à mystères.

L'histoire du groupe du Tauroctone nous apparaît ainsi sous un jour nouveau ; nous avons montré dans quelle mesure il convenait de modifier ou de préciser les formules de Cumont. L'image de Mithra immolant le taureau, le culte même auquel appartient cette image nous sont apparus comme des phénomènes strictement hellénistiques. Et nous retrouvons ainsi les dieux cavaliers. Le motif du Tauroctone est à peine moins banal que celui du cavalier ; l'un et l'autre appartiennent au fonds commun de l'art grec ; l'un et l'autre possèdent leur forme définitive à partir de l'époque hellénistique et ne sont plus suceptibles que d'adaptations de détail ; l'un et l'autre peuvent être considérés comme des exemples caractéristiques de l'*interpretatio graeca* donnée à des divinités barbares. Ce qui est commun aussi aux deux séries — et révélateur pour la représentation en relief — c'est le retour à l'image héroïque de l'art grec, l'abandon de la figure traditionnelle de l'Olympien. Par là, ces dieux tard venus trahissent une sensibilité nouvelle ; ils apparaissent non dans une épiphanie glorieuse, mais dans l'accomplissement

(1) Cumont, *CRAI*, 1945, p. 407 ; Vermaseren, *Mithrasdienst in Rome*, p. 26-30, pl. II (p. 141) ; G. Richter, *Three critical periods*, fig. 140. Sur le Criton en question, cf. Lippold, dans Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Nikolaos*, n° 23, et *s. v. Kriton*, n° 10 ; Neugebauer, *Antike*, X, p. 114. La date du IIe s. pour le groupe mithriaque paraît maintenant généralement admise.

d'un acte sauveur ; combattants des forces de la lumière ou médiateurs, ils fournissent une image nouvelle de la divinité répondant aux exigences de leur temps.

Mais les motifs anciens repris par cette image ne fournissent qu'un point de départ, un schéma de base. Les conceptions nouvelles exigeaient une interprétation de cette formule première ; c'est à cette interprétation qu'il convient maintenant de consacrer notre étude.

CHAPITRE IV

PRINCIPES GÉNÉRAUX DE REPRÉSENTATION

L'enquête qui précède a porté uniquement sur le motif principal considéré en lui-même. Les conclusions auxquelles nous avons abouti sont sans doute importantes, puisqu'elles nous ont permis de fixer la date et aussi le lieu où le motif fut choisi ; et le choix de thèmes purement helléniques dans le cas de divinités ou barbares ou orientales demeure un fait remarquable et significatif. Mais rien n'est aussi anonyme et voyageur qu'un motif. La conquête d'Alexandre et la formation de l'Empire romain firent tomber d'anciennes frontières, brisèrent de solides traditions, rouvrirent sur une grande échelle les échanges entre Orient et Occident, et libérèrent ainsi de leurs attaches parfois séculaires des thèmes jusque-là bien localisés. Ainsi une fois l'origine de ces derniers établie, il reste la tâche importante et délicate de juger de la manière dont ils furent interprétés ; c'est là que se posent les problèmes d'adaptation et de style ; nous les aborderons *d'abord à travers la personne même du dieu, ensuite à travers* une série de détails accessoires qui, dans le cas de nos reliefs, se trouvent ordinairement liés à la représentation de l'image principale.

1. — LA FRONTALITÉ

A. — Le problème

Le premier caractère commun qu'offre la représentation du dieu dans les monuments que nous étudions est son attitude. Rien, en effet, qui frappe davantage au premier coup d'œil dans le groupe du Mithra tauroctone que ce mouvement

de la tête tournée en quelque sorte hors du tableau, ce regard qui cherche avec insistance les yeux du spectateur ou s'élève par-dessus lui vers une réalité mystérieuse et supérieure. C'est à vrai dire souvent la personne tout entière du dieu qui est tournée vers nous, pour autant que le mouvement du bras droit le permet, en une attitude directement frontale. En tout cas, le visage de face est pratiquement sans exception ; si le dieu apparaît de profil dans un certain nombre de compositions en ronde-bosse ou en relief, ce mouvement de la tête est presque toujours imputable à la main du restaurateur moderne ignorant du type canonique ; la seule exception qui mérite d'être signalée est celle des reliefs où le dieu détourne franchement la tête en regardant par-dessus son épaule droite[1]. Très semblable à celle de Mithra est l'attitude du Jupiter de Dolichè ; le dieu est debout, campé sur le dos du taureau, et de face, ou à la rigueur de trois-quarts ; le profil est exceptionnel[2]. On peut en dire autant de Sabazios ; mais ce cas ne présente qu'un intérêt limité ; de fait, les images qui nous restent présentent le dieu comme une statue dressée dans un édicule.

Les deux séries de Cavaliers sont plus complexes. Dans l'une et l'autre, les attitudes sont variées, mais selon des principes différents. Ainsi dans celle du Héros thrace[3], le mouvement qui prévaut, et de loin, est celui du visage de face ; cependant la tête de trois-quarts n'est pas rare et fournit une série de cas limites sur lesquels il restera à se prononcer. Le profil est peu fréquent et ne se trouve qu'avec le Cavalier au pas. Dans la série danubienne[4], au contraire,

(1) Cf. les groupes restaurés, C 6, 28, 47, 57, 65, 68 (?), 58 *bis*. Dans le cas de C 82 ou des monnaies de Tarse C 3, il ne s'agit pas de monuments cultuels. Une exception notable à la règle est fournie par le relief d'Asciato (Cumont, *Scritti Nogara*, p. 102, pl. XII, 1). Cf. sur cette question E. Will, *RA*, 1947, 1, p. 60 ; pour la tête tournée dans le dos, ci-dessous, p. 252, n. 1. Quand le corps ne suit pas, ou ne suit qu'imparfaitement, le mouvement de la tête, on reconnaîtra l'influence persistante de la représentation illusionniste. Les mêmes remarques sont valables dans le cas des Cavaliers.

(2) Cf. Kan, p. 23 ; le relief de l'Antiquarium de Berlin (K 202 = M 242) montre le dieu le visage de profil.

(3) Kazarow, p. 9. La distinction entre 3/4 et face n'est pas toujours aisée dans le cas d'œuvres médiocres. Pour le type *A*, on compte une trentaine de profils, contre 95 de 3/4 ou de face ; pour le type *B*, 3/4 et face se trouvent à peu près dans le rapport de ½.

(4) Tudor, p. 216. Dans le cas du Cavalier unique au galop, on relève deux exemples de visage de face, T 10 et 20.

la répartition est plus uniforme et plus rationnelle : le visage *de face est lié au cheval au pas, le profil au galop ; plus tendu,* en effet, et absorbant l'attention du cavalier, ce mouvement semble moins tolérer le visage de face et le buste tourné. C'est le contraire, nous l'avons dit, qui est le cas pour le Héros thrace, et il faut sans doute reconnaître, dans le lien qui unit profil et pas dans la série danubienne, l'indice d'un modèle plus ancien, alors que le visage de face se révélerait comme une innovation analogue à celle du galop allongé, dont nous avons expliqué l'origine.

L'adoption de l'une ou l'autre de ces attitudes soulève, en effet, un problème dont la portée apparaît plus nettement dans le cas de Mithra. Le dieu immolant la victime, qu'il vient de faire tomber à genoux et à laquelle il plonge le poignard dans l'épaule, apparaît comme surpris ou distrait dans son entreprise ; il est clair que le visage de face, regardant vers le spectateur ou levé vers le ciel, est en désaccord avec la violence de l'action qui s'accomplit : on attendrait moins d'indifférence. Le cas des Cavaliers au galop, visage de face, suggère, on vient de le voir, des réflexions analogues. C'est dire que le choix de l'un ou de l'autre mouvement de la tête *répond à une convention de représentation, convention* qui ose ne pas observer les règles de la vraisemblance.

L'existence de cette convention est un fait bien connu et son origine et sa signification ont été maintes fois discutées. Le problème est celui de la « frontalité », pour employer le terme courant, malgré son inexactitude partielle[1]. Ce sont les découvertes de Doura et de Palmyre qui ont donné, depuis une trentaine d'années, toute son actualité à ce problème ; reliefs et peintures dégagés dans ces deux sites fournissent une chaîne ininterrompue d'exemples de cette frontalité, et le fait est trop connu pour demander des preuves. Il était ainsi inévitable que l'on songeât à reconnaître une origine orientale à cette convention, d'autant que la frontalité paraît implantée en Syrie dès le début de notre ère, c'est-à-dire bien avant qu'elle ne triomphe dans le reste de l'Empire. M. Rostovtzeff attribue la diffusion du procédé aux Parthes

(1) Sur la propriété des termes, cf. Déonna, *Du miracle grec au miracle chrétien*, I, p. 84 et 115, où l'on trouvera un exposé clair de la question et des positions adoptées.

et l'invention aux peuples de l'Iran en particulier[1]. Sa thèse ne reçut cependant pas qu'approbation, et R. Dussaud eut tôt fait de remarquer que l'art parthe dans ses manifestations les plus indépendantes — ainsi dans les œuvres découvertes en Mésopotamie — ne se montre point si empressé d'accepter la frontalité, et que le procédé se révèle comme plus particulièrement enraciné en Syrie même. Pour d'autres, l'adoption de la convention du visage de face dans nombre d'arts primitifs et dans les provinces occidentales de l'Empire, ou encore dans les dessins d'enfants, semblait laisser entrevoir un mouvement général moins nettement lié à une origine locale, mais toujours contraire et non soumis aux traditions du classicisme grec, un abandon, sinon une réaction contre les principes de ce dernier[2]. Remarquons toutefois que le progrès lent, mais sûr, de la frontalité dans l'art de l'Empire romain, le triomphe même de cette convention dans l'art de Byzance, ne semblent pouvoir être indépendants d'influences étrangères, et donc orientales.

Les monuments que nous étudions, le cas surtout de Mithra, dieu iranien (ou anatolien), dont la figure nous apparaît à travers un motif hellénique, le cas aussi des Cavaliers, dont le culte se développa en Europe et dont l'iconographie nous est apparue tout entière comme grecque, nous imposent de reprendre le problème de l'origine de la frontalité, de l'importance de son développement dans l'Empire et de la signification de ce développement.

B. — La frontalité dans les arts du relief et de la peinture en Égypte et dans l'Asie antérieure ancienne

Si l'on a pu soutenir l'origine parthe, ou généralement iranienne, de la convention de la frontalité, c'est qu'à l'époque où elle se manifeste brusquement avec une énergie insoupçonnée, elle représente une nouveauté, qu'elle ne se rattache

(1) Rostovtzeff, *Rev. arts asiat.*, VII, 1931-32, p. 214 s. ; *Dura and the problem of Parthian art* (*Yale class. stud.*, V) p. 238 ; et les auteurs suivants : Cumont, *Fouilles de Doura*, p. 11 ; Breasted, *Syria*, 1922, p. 189 ; Hopkins, *Berytus*, 1936, p. 5 ; *Ars islamica*, 1936, p. 187 ; Ch. Picard, *RA*, 1941, I, p. 146 ; R. Dussaud, *Syria*, 1936, p. 388 ; 1937, p. 228 ; *Artibus Asiae*, 1936, p. 191, et surtout H. Seyrig, *Syria*, 1934, p. 185 ; 1937, p. 37, et n. 4 ; 1941, p. 31.

(2) Cf. les remarques fondamentales de H. Seyrig, *Syria*, 1937, p. 37 s.

pas aux traditions des régions où elle naît et se développe. Le fait, trop évident peut-être pour avoir retenu l'attention, mérite d'être examiné de plus près. Quelles sont donc les conditions historiques qui entourent le développement de la frontalité ?

Une connaissance même superficielle de l'art égyptien fait apparaître un fait saillant dans la représentation de la personne humaine dans le relief ou la peinture ; le visage est régulièrement de profil. Cette convention est d'autant plus frappante que le visage vu directement de côté est placé sur un buste de face aux épaules largement étalées et que les jambes sont de nouveau vues de côté, les pieds surtout dessinés dans toute leur longueur. Une étude plus approfondie montre, d'une part, que ce type est très ancien — il apparaît avec l'art égyptien lui-même et avec ses premières créations ; elle met en évidence, d'autre part, le fait que la tête de face — qui peut se tourner quand l'artiste désire rendre une attitude ou une idée particulière — ne devient un peu plus fréquente qu'avec le nouvel Empire[1].

Les raisons de ce phénomène ont été étudiées à maintes reprises, et elles ont été examinées avec une particulière subtilité par H. Schaefer dans ses recherches sur l'art égyptien. Cet art est dans son essence non illusionniste, mais représentatif ; il cherche non tant à faire voir qu'à faire comprendre, moins à montrer qu'à signifier. Il assemble donc dans la représentation d'une figure ou d'un objet les éléments constitutifs essentiels, vus chacun sous l'angle qui lui est le plus favorable et réunis au mépris des lois de la nature ou d'une vue d'ensemble cohérente ; ainsi l'on aboutit à l'image de l'homme, telle que nous venons de la décrire et dans laquelle le visage de profil forme un des détails les plus frappants[2].

Ce n'est pas d'ailleurs que l'artiste égyptien fût incapable de présenter un visage de face — la supposition a quelque chose de dérisoire, si l'on considère la grande habileté technique dont témoignent ses créations — et la statuaire, appliquant l'authentique « loi de la frontalité », montre

(1) H. Schaefer, *Von aegypt. Kunst,* ³ (1931), p. 257 s.

(2) On n'insistera pas sur le détail de ces conventions ; ainsi il existe différents types de profil ; le profil pur ou « réel » est rare dans l'art égyptien et mésopotamien ; cf. Déonna, *Du miracle grec au miracle chrétien,* I, p. 117 et 158.

toujours la figure humaine de face[1]. Mais les arts graphiques, reliefs ou peintures, préfèrent le visage de profil ; narratifs par essence, ils ont choisi l'attitude permettant le mieux de mettre en relation les différents acteurs d'une même scène. Ainsi l'on note un fait capital, et dont toute l'importance ne nous apparaîtra que plus tard : l'adoption de conventions différentes, et même opposées, dans des catégories différentes de la représentation plastique, ronde-bosse, d'un côté, relief et peinture, de l'autre[2].

Mais ce choix nous est apparu en dernière analyse comme raisonné ; le profil est mieux adapté au but même de l'image graphique. Aussi bien fera-t-on la contre-épreuve de cette constatation en examinant les exemples du visage de face. H. Schaefer signale deux cas principaux, celui du dieu Bès représenté corps et tête de face, et celui de la tête hathorique[3], pour lesquels il serait prêt à faire place à des influences asiatiques. En réalité, ces deux exceptions s'expliquent à l'intérieur même des règles de l'art égyptien. Ainsi, autre chose est la représentation de la tête quand elle fait partie du corps, autre chose la représentation d'une tête isolée : rien ne saurait donner une idée aussi complète de la tête isolée que le visage de face. De plus, il ne faut pas perdre de vue la signification de ces têtes hathoriques. On les a rapprochées, non sans raison, du moins pour leur rôle, des gorgonéia ; la fonction apotropaïque paraît, en effet, des plus probables pour la figure égyptienne, à l'endroit où elle apparaît le plus souvent, c'est-à-dire comme ornement de chapiteau. La même interprétation convient sans nul doute aussi à l'image de Bès dont la hideur même est révélatrice[4]. De tels masques ne devaient être conçus comme efficaces que dans le cas où ils se présentaient pleinement de face.

Ailleurs, il se peut que l'influence de la statuaire ait provoqué telle ou telle représentation de face[5]. Il n'en reste

(1) Sur la loi de la frontalité proprement dite, cf. Déonna, *l. l.*, I, p. 84 ; on sait qu'elle est aussi valable dans la statuaire archaïque de la Grèce.

(2) Sur l'opposition entre dessin et ronde-bosse, Déonna, *l. l.*, I, p. 66, 75 et 115 ; p. 180, sur la rareté de la ronde-bosse dans les arts de l'Orient.

(3) H. Schaefer, *Von aegypt. Kunst*[3], p. 231.

(4) *RA*, 1947, I, p. 60, sur l'origine du gorgonéion.

(5) Tel paraît être le cas de la fig. 206 de Schafer, p. 228-230 ; il y a sans doute représentation d'une statue de culte.

pas moins que dans l'ensemble la face est subordonnée à des préoccupations précises, spécialement religieuses ou magiques. On a souligné à ce propos que le relief égyptien ne fait d'exception sur ce point ni pour les dieux, ni pour le souverain, et qu'une telle fermeté dans les principes s'opposait à la création de l'image pieuse, de l'*Andachtsbild*, où le dieu voulait être représenté de face, tourné tout entier vers son fidèle ; la ronde-bosse était chargée de cette besogne[1].

Mais si le choix de la face ou du profil est raisonné, s'il est fait ou observé par un artiste conscient et maître de ses moyens, il paraît difficile de lier l'une ou l'autre de ces conventions à un stade primitif de l'art. De fait, en Égypte, même sur des documents très anciens, comme les vases à figures rouges, le profil est déjà bien attesté. Ainsi s'il est vrai — ce que le dessin d'enfant semble confirmer — que l'art à ses débuts montre d'abord le visage humain de face, il est non moins clair que ce ne saurait être là qu'un stade tout primitif, et que toute forme d'art un peu plus évoluée est susceptible d'employer indifféremment ou face ou profil, mais opère précisément un choix[2].

On a constaté depuis longtemps que l'art de la Mésopotamie ancienne observait des règles très semblables à celles de l'art égyptien. Les principes fondamentaux sont identiques ; l'art mésopotamien est aussi hostile à l'illusion, aussi épris de figuration représentative. Un ouvrage récent de C. Flavigny permet de se rendre compte facilement des conventions adoptées ; on constatera, en particulier, que le canon retenu pour la figure humaine dans la représentation graphique ne subit pas de transformation : c'est le profil qui est la règle[3].

Toutefois l'art mésopotamien est moins rigoureusement formaliste que son contemporain de la vallée du Nil. Les

(1) Schaefer, *l. l.*, p. 221 et n. *b*.

(2) Cf. les remarques de C. Flavigny, *Le dessin dans l'Asie occidentale ancienne*, p. 11, sur cette prétendue « innocence de l'œil ». On note aussi que l'écriture hiéroglyphique connaît deux signes pour exprimer la notion de tête, l'une sous la forme de la tête de profil, l'autre de face ; par la suite, ces deux *idéogrammes se spécialisent*, l'un voulant dire « tête », l'autre « visage ». Mais ce petit indice est révélateur pour l'équivalence primitive des deux motifs.

(3) C. Flavigny, ouvrage cité à la note précédente (paru en 1940), p. 9 et 40.

exceptions, plus fréquentes, sont aussi plus remarquables. On relève, en effet, deux groupes nettement distincts, le premier de la divinité de face, le second du héros de face[1]. Parmi les premières, le cas majeur est celui de la grande déesse de la fertilité. Souvent entièrement nue, elle affecte des positions variées, surtout pour les bras ; elle est en règle générale entièrement de face. Dire que la déesse apparaît ainsi « pour montrer son attitude de soumission et d'offrande d'elle-même », c'est certainement, pour le moins, se servir d'expressions trop modernes. En réalité, la déesse, grand agent de la fertilité et de la fécondité, ne pouvait manquer de mettre en évidence les signes corporels de sa puissance, *les seins et le sexe ; mais ces détails ne sont évidents que si* la figure est de face[2]. Cette nécessité profonde a, au surplus, pu se trouver renforcée par l'usage très répandu et ancien de petites figurines grossières montrant la divinité maternelle dans l'attitude déjà décrite[3]. Certains indices feraient d'ailleurs croire que la distinction entre les domaines de la ronde-bosse et du relief fut moins nettement tranchée dans l'Asie antérieure qu'en Égypte ; en Syrie du Nord, et même en Assyrie, on a pu relever quelques exemples anciens de reliefs cultuels, de *Andachtsbilder*, dans lesquels la divinité se présente aussi de face[4].

Plus significatif pour notre étude paraît être le cas du héros de face : l'image de ce dernier en lutte avec un monstre ou une bête sauvage — préfiguration lointaine de Mithra tauroctone — est un des thèmes les plus anciens de l'art mésopotamien et des plus fréquemment illustrés sur les cylindres. Dans le détail la variété est grande[5] ; mais ce qu'il importe de noter ici, c'est que face et profil, à la fois pour le héros et son antagoniste sont également répartis. Toutefois les tentatives faites pour expliquer cette anomalie sont

(1) *Ibid.*, p. 44.

(2) *Ibid.*, fig. 331-334 ; pour la figure correspondante du dieu de face, fig. 330 et 347.

(3) Sur cette figure bien connue, cf. p. ex. Contenau, *La déesse nue babylonienne ;* van Buren, *Clay figurines ;* Pritchard, *Palestinian figurines*, etc.

(4) Cf. Moortgat, *Bildende Kunst der Bergvölker*, p. 62-64, pl. LIII-LIV, qui souligne le rôle cultuel de ces monuments et propose une origine nord-syrienne pour le fameux relief du puits d'Assour, cf. Andrae, *Das Kultrelief aus dem Brunnen von Assur.*

(5) Cf. l'étude d'O. Weber, *Altorient. Siegelbilder*, p. 14 s.

demeurées vaines[1], et si l'on note que face et profil se rencontrent simultanément sur le même cylindre, on ne peut que conclure à l'usure de motifs peut-être originellement distincts, mais vite confondus et employés indifféremment par simple souci de variété[2]. Quant aux relations possibles avec les représentations de Mithra, nous avons souligné déjà qu'il n'existe pas de chemin direct entre ces produits de l'art mésopotamien à ses débuts et la figure du Tauroctone telle que l'élabora l'époque hellénistique dans les régions mêmes où le héros au monstre était largement répandu[3].

Il semble d'ailleurs que, dans l'histoire de l'art de l'Asie antérieure ancienne, la tendance au profil se renforce plutôt au cours de l'évolution. Les monuments hittites ou syro-hittites ne permettent guère que de confirmer ce que nous avons noté pour la Mésopotamie proprement dite : règles et exceptions restent les mêmes[4]. L'art assyrien de son côté, infiniment plus vivant, plus réaliste que son prédécesseur ou contemporain anatolien, ne fait guère usage de la représentation de face, avec une rigueur presque analogue à celle de l'Égypte[5]. Et l'on n'attendra pas de l'art perse, si peu hardi dans ses conceptions fondamentales, une révolution dans ce domaine important des conventions de base de la représentation plastique[6] ; la collaboration même d'artistes grecs, qui peut sembler acquise dans les grandes fresques

(1) Cf. *ibid.*, p. 75, avec un essai de classification selon le sujet, combat ou triomphe. Cette distinction ne se recouvre pas avec face ou profil. Pour Moortgat, *l. l.*, p. 64, la face s'expliquerait par la nécessité de représenter le « masque » ; mais cette remarque ne sera valable que pour le monstre.

(2) Se reporter encore aux exemples examinés par O. Weber ; le goût de la variété sur les cylindres est bien connu.

(3) Sur un certain nombre de cylindres, le héros tourne la tête de 180° ; cf. O. Weber, *l. l.*, fig. 67, 71, 133, 141, 196, 215. On peut croire là déjà à une interprétation ; sans doute, le héros est censé ne pouvoir supporter ou le regard ou le souffle de son adversaire. On rapprochera évidemment Persée et Méduse ; cf. *RA*, 1947, I, p. 60. Sur les rapports entre le groupe du Tauroctone et les cylindres, cf. plus haut, p. 141.

(4) Bossert, *Altanatolien*, fig. 853 et 901, pour les reflets du héros dompteur des animaux. Pour les divinités, *ibid.*, fig. 858 et 861 (deux reliefs de Carkemish) ; v. Oppenheim, *Tell Halaf*, pl. 9 *B*. Cf. aussi Bossert, *l. l.*, fig. 565-566.

(5) Schaefer, *Von ægypt. Kunst* [3], p. 221, n. *b* et p. 231 sur la prédominance du profil dans l'art assyrien.

(6) Cf. p. ex. pour les cylindres, O. Weber, *Altorient. Siegelbilder*, fig. 326, 332 et 315, et p. 87.

monumentales de Persépolis et d'ailleurs[1], ne s'est pas traduite par un changement d'inspiration.

Si le cas de la Perse est déjà propre à faire naître des doutes sur l'origine iranienne de la frontalité, le dernier art préislamique de l'Iran, celui qui porte le nom des Sassanides, paraît enlever toute vraisemblance à la thèse « parthe ». A une date où dans l'Empire romain le succès de la frontalité se fait de plus en plus évident et était déjà assuré dans les provinces frontières, dans ce qui serait le domaine propre de l'art parthe, les maîtres qui travaillaient à la gloire des rois sassanides, fidèles à la tradition orientale et achéménide, ne renoncent nullement à la convention du profil ; dans les grandes sculptures rupestres sorties de leurs mains, il jouit d'un prestige encore incontesté. Mais comment supposer que cette tradition ait été rompue pendant plusieurs siècles au cours de la domination parthe[2] ?

Cette brève revue du problème « face ou profil » dans les arts de l'Asie antérieure ancienne et de l'Égypte impose quelques conclusions provisoires.

1. — Tous ces arts sont également non-illusionnistes et conventionnels et acceptent en règle générale pour la *figure humaine*, dans le *relief* et la *peinture*, le *principe* de la vue de profil.

Cette tendance est primitive ; on ne constate pas, aussi loin que l'on remonte, un passage de la face au profil, mais au plus une co-existence des deux types avant la fixation définitive des conventions. Autrement dit, le stade de l'enfant,

(1) Pour ce problème, cf. G. Richter, *AJA*, 1946, p. 15, et *Commemor. stud. Leslie Shear*, p. 291 ; Frankfort, *AJA*, 1946, p. 6 s. ; H. Seyrig, *Archaeologia orientalia... Hertzfeld*, p. 195.

(2) Scènes de duels de cavaliers ou d'investiture de Naqsh-i-Rustem, Shapur, Taq-i-Bostan ; cf. *Survey of Persian art*, IV, pl. 154 s. ; Sarre-Hertzfeld, *Iran. Felsreliefs*, pl. XI-XIII, XXXVI-XL ; Sarre, *Kunst des alten Iran*, fig. 70 s. ; cf. plus bas, p. 250, n. 2. A ce témoignage s'oppose celui des monnaies parthes avec représentation frontale du roi. H. Seyrig, *Syria*, 1937, p. 38-39, les rattache à la tendance parthe à la frontalité, en notant que « c'est la première fois que l'image d'un monarque apparaît de face sur une monnaie « grecque ». En effet les monnaies grecques du IVe s. montrent seulement les divinités de face ; mais il conviendrait d'étudier les médaillons (cf. p. ex. Alexandre d'Aboukir, Athéna de Koul Oba). Ce sont des raisons de traditions qui empêchèrent manifestement les graveurs grecs de généraliser la « face » ; et les raisons des graveurs parthes nous échappent.

invoqué dans ce débat, ne paraît pas significatif pour ces arts constitués.

Cette tendance ne se modifie pas au cours des âges ; on peut même dire, au contraire, qu'elle se renforce dans les dernières manifestations de l'art de l'Asie antérieure, dans la mesure même où la technique se perfectionne.

2. — Tous ces arts pratiquent ainsi une distinction rigoureuse entre la ronde-bosse, art de présentation et de culte, où la vue de face ne connaît pas d'exception, et le relief et la peinture, arts narratifs et descriptifs, où le profil est senti comme indispensable.

3. — La vue de face dans ces mêmes arts graphiques, quand elle apparaît exceptionnellement, découle du principe fondamental d'un art conventionnel. Elle s'explique par des intentions particulières, en général d'ordre religieux ; l'idée a toujours le pas sur l'image. Ou alors, et l'exemple mérite d'être retenu, c'est l'influence de la ronde-bosse qui se fait sentir.

Ces constatations font apparaître avec une netteté singulière que la substitution de la face au profil dans les arts de l'Asie antérieure ne peut s'expliquer par le jeu d'une évolution interne, mais représente une véritable révolution, une rupture avec un long passé et le point de départ d'une période nouvelle. Les deux solutions proposées pour expliquer ce changement ne fournissent cependant pas d'explication satisfaisante à ce phénomène. Deux raisons s'opposent en effet à la formule du retour au primitivisme[1]. L'examen même des conditions dans lesquelles s'est fait le choix du profil montre d'abord qu'un artiste, tant soit peu habile, exécute aussi facilement le profil que la face, la face que le profil, et ensuite que, si cet artiste opte plutôt pour l'un que pour l'autre, sa préférence répond à des raisons précises ; et comme on ne saurait supposer que l'artiste syrien du début de l'Empire ait été un « primitif » conscient, comme l'ont été des sculpteurs ou des peintres de temps plus récents, il s'agit de découvrir les raisons de son nouveau choix et de montrer, au surplus, pourquoi et en quoi ce choix pouvait

(1) Nous désignerons ainsi la thèse la plus clairement exprimée par H. Seyrig, *Syria*, 1937, p. 37. Sur les termes de « primitivisme » et « primitiviste », cf. Déonna, *Du miracle grec au miracle chrétien*, t. II, *passim*.

se recommander à lui de préférence aux antiques formules. Car la simple nouveauté ne saurait pas davantage être retenue comme un stimulant suffisant. La faiblesse de la thèse du

Fig. 39. — Antiochos Ier de Commagène et Zeus Oromasdès (relief du Nemroud Dagh).

retour au primitivisme réside précisément là. De fait, les arts orientaux sont déjà des arts « primitivistes », et ils le restent ; ce ne sont point leurs principes qui changent puisqu'ils demeurent attachés aux formules et qu'ils se contentent de substituer une convention à une autre, la face au profil. On ne saurait ainsi parler avec raison d'un retour au primitivisme ou d'une réapparition de tendances primitivistes.

La formule qui serait juste dans le cas de l'art grec ne l'est pas pour les arts de l'Orient ; le primitivisme se manifeste non dans l'emploi de telle ou telle formule, mais simplement dans l'emploi de formules. Ainsi l'hypothèse de l'impulsion venue de l'extérieur, de l'importation d'une convention nouvelle, offre une solution plus rationnelle, et c'est le mérite

Fig. 40. — Zeus Kyrios, relief de Doura.

que l'on reconnaîtrait à la thèse parthe, si son inexactitude n'était démontrée par les faits que nous avons signalés. Mais si l'Orient ne peut fournir d'explication suffisante à notre problème, de quel côté faut-il donc se tourner ?

Il n'est pas sans intérêt de préciser au préalable les circonstances dans lesquelles la convention de face succède à celle du profil. Rien n'est plus délicat cependant. La période

hellénistique, qui apparaît une fois de plus comme le moment critique de cette évolution, ne nous a laissé que de rares et médiocres vestiges dans toute cette région de l'Asie antérieure, tout juste assez nombreux pour montrer que dans l'art local — entendons celui qui n'est pas purement et simplement hellénistique — la tradition du profil se maintient[1].

Quelques monuments cependant méritent de retenir l'attention. Voici d'abord les fameux reliefs de la tombe d'Antiochos Ier de Commagène (69-34 avant J.-C.) au Nemroud Dagh[2]. Les sujets et la technique du relief plat situent ces compositions dans la tradition de l'art achéménide, non sans des traces manifestes d'influences helléniques. Or les têtes des personnages, sinon les corps, sont encore uniformément présentées de profil.

Mais considérons de plus près une de ces pièces[3]. Elle illustre le vieux thème oriental du souverain en présence de son dieu, ici le roi Antiochos devant Zeus-Oromasdès (fig. 39). Le maître du ciel est assis sur un trône représenté de face, position que prennent en conséquence et les jambes et le buste, malgré les difficultés que pouvait causer à l'artiste un tel raccourci ; le roi, lui, s'approche de la gauche ; or les deux personnages se regardent, le dieu tournant la tête vers son interlocuteur qui répond à son regard. Quelle différence profonde avec une composition offrant le même sujet, le relief cultuel de Zeus Kyrios à Doura[4], daté de 41 de notre ère (fig. 40). Le dieu trônant apparaît ici les jambes de profil, mais le buste et le visage de face, le regard dirigé vers le spectateur. Il n'est pas impossible de rattacher ce type à d'antiques modèles mésopotamiens[5] ; mais ce qui est inédit, c'est l'attitude du mortel qui s'approche avec l'offrande ; il est, lui aussi, entièrement vu de face, plus préoccupé du spectateur que de son dieu. Il est clair que la révolution dont nous avons parlé a eu lieu.

Des précisions chronologiques analogues sont fournies par Palmyre. Nous ne possédons que de médiocres fragments

(1) Cf. p. ex. les reliefs phéniciens, Clermont-Ganneau, *Recueil*, V, pl. I et II ; ou *Berytus*, I, pl. XI, 2 et XII.

(2) Humann-Puchstein, *Reisen*, p. 283 s., pl. XXXV, 1 ; cf. C 2.

(3) C 2, fig. 11 = Humann-Puchstein, *l. l.*, pl. XXXI, 1.

(4) Hopkins, *Excavations at Dura, Rep.* VII-VIII, pl. XXXVII, p. 292.

(5) Cf. plus haut, p. 131, et Hopkins, *l. l.*, p. 295 et 297.

de la sculpture dite archaïque de ce site, mais il est notable que les personnages sont représentés de profil, alors qu'au temple de Bêl, dédié en 32 de notre ère, règne une frontalité rigoureuse tant pour le corps que pour le visage : le changement se place ici très exactement aux environs de notre ère[1].

Enfin les représentations de Jupiter Dolichénien témoignent dans le même sens. La demi-douzaine d'images du dieu trouvées en Syrie même — elles restent malheureusement difficiles à dater — présentent certains caractères communs ; le dieu porte un costume oriental et la tête est de profil. Seul le groupe de Biredjik offre l'attitude frontale, mais elle se trouve unie à la cuirasse romaine et le monument ne se distingue pas de ceux qu'on a découverts en Europe[2]. Désaccord singulier et révélateur entre ces monuments indigènes et ceux de l'Occident, et d'autant plus révélateur que les premiers sont tous de facture grossière et passeront sans conteste pour populaires et primitifs. L'occasion du changement, sinon sa date précise, se trouve ainsi clairement déterminée. En un mot, le triomphe de la frontalité en Syrie concorde avec l'arrivée des légions romaines. Mais quel fait important peut-on signaler à cette date, sinon précisément cette avance de Rome avec ses effets incontestables sur la civilisation de l'Orient ? Serait-ce donc contre toute prévision l'influence de l'Occident — et non celle des Parthes déjà en recul — qui aurait joué un rôle primordial ?

(1) Cf. les monuments publiés par H. Seyrig, *Syria*, 1941, p. 31, pl. I, 1 et fig. 1 et 2 ; date proposée : milieu du Ier s. avant J.-C. Pour les reliefs du temple de Bêl, *Syria*, 1934, p. 155 s.

(2) Cf. les monuments suivants : relief de Duluk, K 1 = M 1, très grossier ; intaille d'Aintab, K 2 = M 2 ; profil de la tête sur ces deux pièces ; relief de Marash, K 3 = M 5, selon Humann-Puchstein, Ier s. avant J.-C., tête brisée, mais probablement de profil ; relief de Gaziantepe, K 4 = M 3, tête de profil ; l'auteur de l'offrande porte un nom romain, et on a proposé comme date le IIe ou IIIe s. de notre ère ; relief de Mashtala (K 6 = M 363) avec dédicace au dieu OP, tête brisée mais sans doute de face, époque romaine. D'époque romaine aussi, sans précision possible, les deux reliefs de Khaltan (*Syria*, 1952, p. 60, pl. V) et de l'Amouq, chaque fois le visage de profil. K 5 = M 4, groupe de Biredjik, de type occidental.

C. — Face et profil dans l'art de la Grèce et de Rome

L'évolution de la frontalité en Grèce suit une marche bien différente de ce que l'on vient de voir pour l'Orient. Partant de prémisses identiques, l'art archaïque observe la distinction entre ronde-bosse et relief et la répartition de face et de profil sur ces deux catégories de représentations. Mais l'art classique abolit ces antiques principes[1]. Il n'est plus question dès lors de conventions, du moins dans le même sens qu'auparavant, d'application mécanique de certaines formules, mais d'observation et de représentation vraie. La « loi de la frontalité » a fait son temps dans la statuaire ; et le relief et la peinture se servent de la vue de face ou de profil selon les exigences du sujet ou, pour se placer au point de vue d'un œil habitué au relief égyptien ou asiatique, la représentation de face jouit des mêmes droits que celle du profil. Mais comment une telle liberté ne serait-elle pas apparue comme le signe distinctif des arts grecs pour tout observateur oriental ?

Cependant le problème est plus complexe. L'art grec classique est une réussite unique au milieu de civilisations attachées à des traditions diamétralement opposées et il était lui-même soumis aux nécessités de l'évolution. Le règne de la représentation illusionniste n'était pas entièrement incontesté, et il reste à suivre les vicissitudes même de ce principe fondamental dans la représentation de la face ou du profil.

1° *Les assemblées de dieux.* — La nouveauté que représente la vue de face se fait sentir surtout dans les groupes de figures ; la juxtaposition d'une file de personnages tournés vers le spectateur, et en quelque sorte indifférents les uns aux autres, accuse ici d'une façon éclatante le caractère non-illusionniste, ou si l'on veut, conventionnel de ce principe.

On n'est pas en peine pour trouver en Orient des exemples de sujets de ce genre. Voici par exemple une des fameuses poutres historiées du temple de Bêl à Palmyre (fig. 41) ; on voit côte à côte, de face et preque au garde à vous, une file de dieux, Héraklès à la massue, Arsu avec lance et bouclier,

(1) Déonna, *Du miracle grec au miracle chrétien*, I, p. 96 et II, p. 377.

un dieu cuirassé, Atargatis et Shadrafa[1]. Et l'on pourrait ajouter une foule d'autres compositions de ce genre, triades ou autres groupes de dieux, ou même réunions de personnages secondaires, comme les pages des sarcophages-klinès palmyréniens. Il est facile aussi d'ajouter les témoignages fournis par Doura ; on les trouvera dans les scènes de sacrifices dont nous aurons l'occasion de parler bientôt.

Si nous nous tournons vers l'Égypte, nous pourrons citer une autre série de documents. Les restes de plusieurs diptyques et de volets de naiskoi en bois sont ornés de files

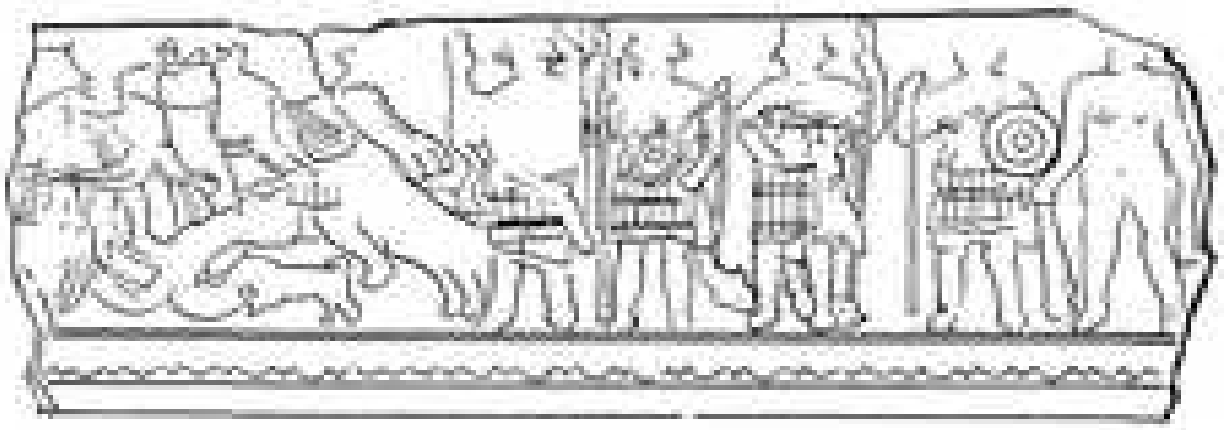


Fig. 41. — Combat contre l'anguipède (relief du temple de Bêl, Palmyre).

de divinités juxtaposées et frontales[2]. A ces peintures correspondent les reliefs nos 27.569 et 27.572 du Musée du Caire[3]. On fera observer sans doute que les divinités réunies sur ces pièces, pour anonymes qu'elles restent, ont toutes les chances d'êtres syriennes ; mais on pourra mettre en avant un groupement de dieux sûrement égyptiens avec le relief no 27.573. Tout dans ces œuvres paraît d'inspiration orientale ; le principe même de la juxtaposition — la composition paratactique est un des plus anciens procédés de l'Orient[4] — la raideur des figures et enfin le visage de face.

Mais l'art grec a-t-il évité de tels groupements ? N'a-t-il

(1) Seyrig, *Syria*, 1934, p. 32, pl. XX et XXIV ; aussi *Syria*, 1932, pl. XLII, LV, LVI, LVII, etc.

(2) Rostovtzeff, *Aegyptus*, 1933, p. 494 s., et Pagenstecher, *AA*, 1919, p. 4 s.

(3) Edgar, *Catalogue Général du Musée du Caire ;* aussi no 27570.

(4) Rodenwaldt, *SB Berlin*, 1933, p. 1036.

pas été amené à un moment quelconque à recourir à des compositions du même type ? Reprenons donc l'examen du thème de l'assemblée divine. Ce sujet, imposé à la création plastique par les œuvres littéraires, Homère tout le premier, connaît une solution qui se présente d'abord à l'esprit. De l'époque archaïque datent les merveilleuses frises du trésor de Siphnos à Delphes, où l'on voit les maîtres de l'Olympe installés dans des poses diverses et confortables sur leurs

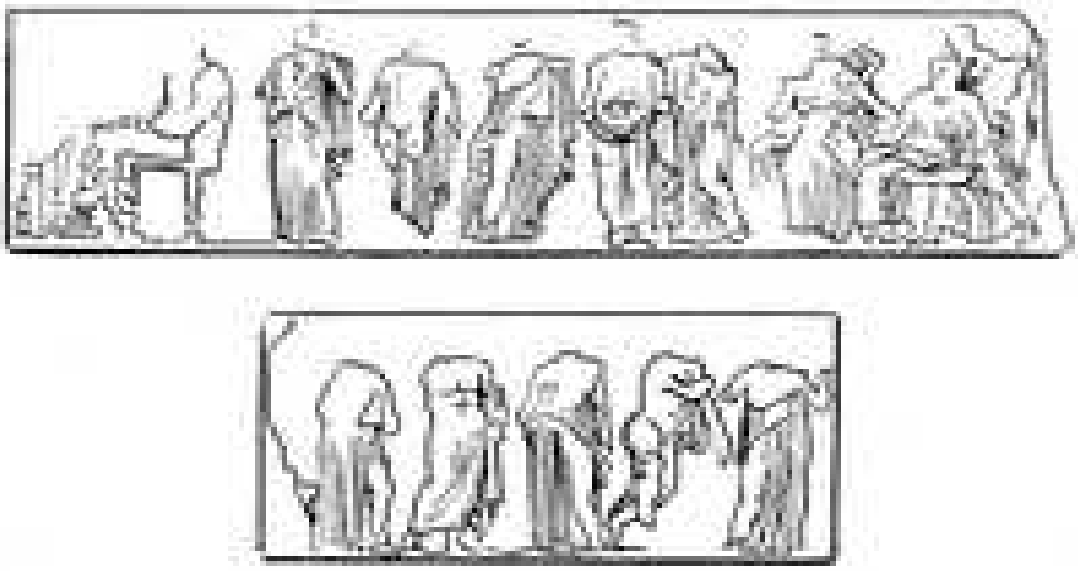


Fig. 42. — Frise du temple d'Athéna Nikè à Athènes.

trônes alignés, et de profil. Phidias et l'art attique ne feront que développer ces données ; la partie orientale de la frise des Panathénées montre la reprise du thème dans des conditions analogues, et l'on peut citer aussi celle du Pseudo-Théseion[1].

Mais ce n'est là qu'une des solutions qui s'est offerte aux maîtres de l'art grec ; un autre schéma a été adopté et développé par eux. Ainsi la frise Est du temple d'Athéna Nikè de l'Acropole d'Athènes (fig. 42) présente un autre type d'assemblée divine ; les Olympiens debout les uns à côté des autres, chacun bien isolé, tournés vers le spectateur, à peu près

(1) L'assemblée des dieux apparaît dans l'art grec liée d'abord à des sujets particuliers, entrées ou retours de certains dieux dans l'Olympe, Iliouper-sis, etc. ; cf. pour la période archaïque, P. de La Coste-Messelière, *Au Musée de Delphes*, p. 331 et 349.

de face, sauf deux divinités assises à chaque extrémité et de profil[1]. Le même principe de composition a été adopté par Agoracrite, disciple de Phidias, pour la base de la Némésis de Rhamnonte, groupant dieux et héros[2], et le maître lui-même ne semble pas avoir répugné au groupement paratactique des figures debout, s'il faut en croire la base de la Parthénos de la Bibliothèque de Pergame[3]. Sans doute, dans tous ces cas, la monotonie générale de la composition est atténuée par l'attitude dégagée des figures, l'amorce de groupes internes, aussi et surtout le mouvement de la tête qui n'obéit pas à une frontalité rigide. Mais il reste le principe fondamental : composition paratactique de figures isolées

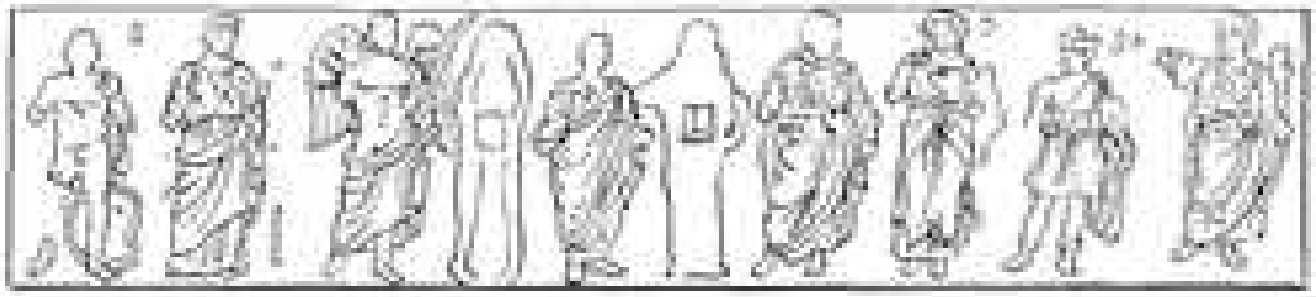


Fig. 43. — Assemblée de dieux, base Doria-Panfili (Rome).

tournées vers le spectateur ; à l'aide de tels modèles, un artiste oriental ne devait-il pas arriver sans peine à la conception d'œuvres du genre de celles que nous avons décrites ?

Il va sans dire que l'art romain n'a pas négligé ces modèles de la grande période de l'art attique. Si nous ne pouvons citer de monuments aussi illustres que ceux qui viennent d'être nommés, il nous reste des indices suggestifs. Ainsi une base de Carthage juxtapose de la manière que nous avons vue Vénus, Mars et un personnage de la famille des Jules ; une base ou un autel de Ravenne aligne quatre personnages, membres de la famille impériale vus de face ou de trois-quarts ; une base ronde de la villa Doria-Panfili (fig. 43) montre la persistance du même principe, une fois encore pour des personnages impériaux à l'époque des Antonins — c'est le pendant le plus étroit que l'on puisse trouver d'un

(1) Picard, *Manuel*, II, 2, p. 765, fig. 306.
(2) *Ibid.*, p. 539, fig. 223 (relief de Tegel).
(3) *Ibid.*, II, 1, p. 383, fig. 159, et aussi Athéna Lenormant, p. 377, fig. 157.

relief du Caire (n° 27.568), où la frontalité est observée dans toute sa rigueur[1]. Et à côté de ces œuvres qui se rattachent à l'art officiel, on pourrait citer toute une floraison de petits reliefs plus frustes, en général votifs, appartenant à des cultes modestes, comme celui des Nymphes, et qui offrent des exemples d'une composition analogue[2].

Il existe ainsi, sans nul doute possible, une catégorie de reliefs grecs et romains dans lesquels la composition paratactique de figures tournées vers le spectateur est appliquée sans hésitation. Le procédé est employé surtout quand il s'agit de présenter aux yeux du fidèle les dieux dans toute leur magnificence, quand, au lieu de se trouver engagés dans une action, ils attendent les hommages des mortels. Chaque figure, ou même groupe de figures, peut se réclamer de modèles attiques ; ce qui leur laisse le plus souvent une allure dégagée et vivante qui peut faire illusion sur le caractère artificiel de l'ensemble ; mais pour peu que ces influences faiblissent, que le talent de l'artiste soit médiocre, l'on aboutit à des œuvres qui ne sont plus guère différentes des créations orientales que nous avons discutées.

Nous ne citerons qu'un seul exemple qui fera sentir cette parenté entre œuvres orientales et grecques. Un relief de Benghasi groupe dans le cadre de l'édicule à antes et à toit une demi-douzaine de figures ; le sujet reste douteux, mais on est sans doute en présence des fondateurs de Cyrène. Or ces personnages sont placés les uns à côté des autres dans des attitudes figées, tournés pleinement vers le spectateur ; si l'on ajoute la polychromie de la pièce, on aurait tendance

(1) Cf. successivement S. Reinach, *RR*, *b* 1, 2 (*Dict. Ant.*, fig. 4847 ; *CAH, plates*, IV, pl. 136 *b)* ; *c* 128 (*CAH, plates* IV, pl. 160 *a* ; Strong, *Roman sculpture*, p. 96) ; *c* 247, 3 et 4 (*Einzelaufn.*, 2361-65 ; *Festschrift Arndt*, p. 57, fig. 9) ; *b* 188, 1 (*Catalogue Général du Caire*, n° 27568).

(2) Cf. les monuments suivants : S. Reinach, *RR*, *c* 99, 4-5 (*Jahrbuch*, 1889, p. 257) ; *b* 31, 5 (Berlin, N 913) ; *c* 386, 1 (*Dict. Ant.*, fig. 5334) ; *c* 394, 4 (Amelung, *Vatikan*, I, 23, 11 *b*) ; *c* 79, 4 (Ruesch, *Guida*, 674) ; les vases, *c* 525, 1 (Roscher, *ML*, *s. v. Planeten*, 2539, fig. 2), *b* 143, 1-2 (Odobesco, *Petrossa*, I, p. 491) ; les sarcophages : *c* 370 (Amelung, *Vatikan*, II, 78, 430) ; *c* 167, 1-3 (Robert, III, 1, pl. 6-7, 33) ; les reliefs provinciaux : *b* 124, 1 (*Arch. ep. Mitt.*, IX, p. 45) ; *b* 137, 1 et 2 (S. Reinach, *Bronzes de Saint-Germain*, p. 183). Pour les reliefs attiques, cf. R. Feubel, *Attische Nymphenreliefs und ihre Vorbilder* ; p. ex. S. Reinach, *RR*, *b* 359, 2 ; 358, 3 et 4 ; 360, 2 et 3 ; 321, 2 ; 322, 5 ; 323, 2 ; 327, 2 et 4 ; 356, 3 ; pour les Nymphes dans les Balkans, *ibid.*, *b* 154-156 (cf. *BCH*, 1897, p. 124 s.).

à reconnaître un pendant direct et contemporain des fresques de Doura ou des reliefs de Palmyre. Mais l'épigraphie nous persuade du contraire : le monument date du IVe siècle avant notre ère[1].

2° *Scènes de sacrifice.* — Ces constatations ne nous permettent pas de rattacher, de façon définitive, peintures et reliefs orientaux aux œuvres grecques et romaines. La possibilité reste d'une simple rencontre ; il n'est, après tout,

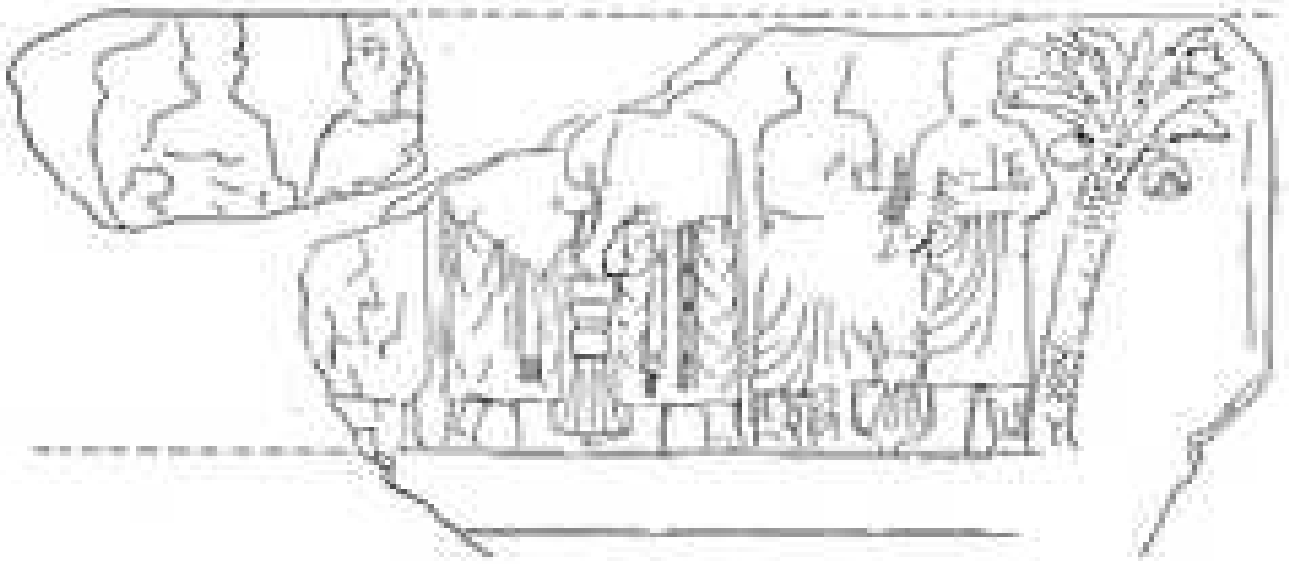


Fig. 44. — Scène de sacrifice (temple de Bêl, Palmyre).

pas étonnant qu'on ait usé de la juxtaposition et de la présentation de face dans les cas où les personnages ne se trouvent pas engagés dans une action commune. Mais l'on sait que l'art oriental va plus loin ; quel que soit le sujet traité, la convention de la frontalité est appliquée au mépris du plus élémentaire « bon sens ». Nous choisirons un autre sujet pour dégager les faits saillants, la scène du sacrifice. On retrouve là, à Doura et à Palmyre (fig. 44)[2], la même juxtaposition des personnages vus de face, les mêmes regards fixement dirigés vers le spectateur, la même indifférence pour l'action accomplie.

Il paraît difficile à première vue de déceler en ce cas les

(1) *Africa Italiana*, I, p. 101, fig. 1-2 ; pl. hors texte en couleur.

(2) Pour Palmyre, cf. les sculptures du temple de Bêl, *Syria*, 1934, pl. XVIII, XXII et XXIII.

fils qui mènent vers l'Occident ; et pourtant on ne manquera pas de faire des constatations troublantes. Prenons par exemple le fameux sacrifice de Conon à Doura[1]. Sans doute, le prêtre lui-même avec son visage émacié, ses yeux fervents, est une des figures les plus saisissantes de l'art oriental sous l'Empire. Mais c'est dans le cadre que le modèle occidental se trahit. Conon et les membres de sa famille sont placés devant une architecture, en principe sans doute le temple lui-même où se déroule la cérémonie, mais qui a reçu l'aspect d'un édifice bien inconnu dans la cité de l'Euphrate. On voit une colonnade et une porte à demi-ouverte. Il est assez vain de chercher les parallèles de ce décor aux Indes ou dans d'autres régions excentriques, ou d'essayer de déterminer l'influence d'une *scænae frons*[2]. L'origine du motif est beaucoup plus simple ; la même architecture fait toile de fond sur un relief romain du Louvre montrant l'empereur prenant les auspices (IIe siècle) ; on a les colonnes surmontées d'une architrave, les portes à demi-ouvertes et — petit détail bien révélateur — la même inflexion de l'architrave à l'une de ses extrémités[3]. Sans doute, la disposition des personnages est-elle différente ; ils sont serrés les uns contre les autres sur le relief romain, alors qu'à Doura ils sont bien isolés. Mais on remarque qu'ils esquissent déjà un mouvement vers le spectateur, même si leurs têtes — comme il est probable — ne suivaient pas encore résolument la même direction. Et des reliefs à fond architectural analogue sont fréquents à Rome[4].

Une autre scène de sacrifice de Doura, celle du tribun Terentius, permet des constatations semblables ; le modèle occidental se trahit là par la manière dont est disposée la suite du tribun. On voit un groupe compact de figures échelonnées sur plusieurs rangs en profondeur et de telle manière que l'on n'aperçoit que les têtes des personnages des plans postérieurs. Les parallèles les plus étroits sont

(1) Cumont, *Fouilles de Doura*, p. 41, pl. XXXI-XLI.

(2) Hopkins, *AJA*, 1941, p. 18 *(Architectural background in the paintings at Dura-Europos)*.

(3) *Encycl. phot. de l'art, Louvre*, III, 290 *B* (Strong, *Rome antique*, p. 229, fig. 36).

(4) S. Reinach, *RR*, *b* 281 (*PBSR*, IV, p. 245 ; *Mon. Piot*, XVII, p. 225) ; *c* 42, 1 (Strong, *Roman sculpture*, pl. 44) ; *c* 88, 2 (Mau-Kelsey, *Pompeï* p. 107, fig. 43).

fournis par certaines peintures de Pompéï et nous ramènent ainsi vers des modèles hellénistiques[1]. A Doura, certes, le modèle a été re-pensé, et le résultat est une composition inconcevable en Occident. Le tribun offre son sacrifice aux trois dieux représentés à gauche sous la forme de leurs statues de culte, comme le montrent les bases sur lesquelles ils se dressent ; dans la réalité, c'est vers eux que l'officier romain et son escorte sont tournés. Mais, dans le tableau, dieux et fidèles sont juxtaposés, tournés les uns et les autres vers le spectateur et leurs regards ne sauraient se rencontrer.

On peut cependant saisir l'amorce de cette composition sur certains monuments occidentaux. Voici par exemple

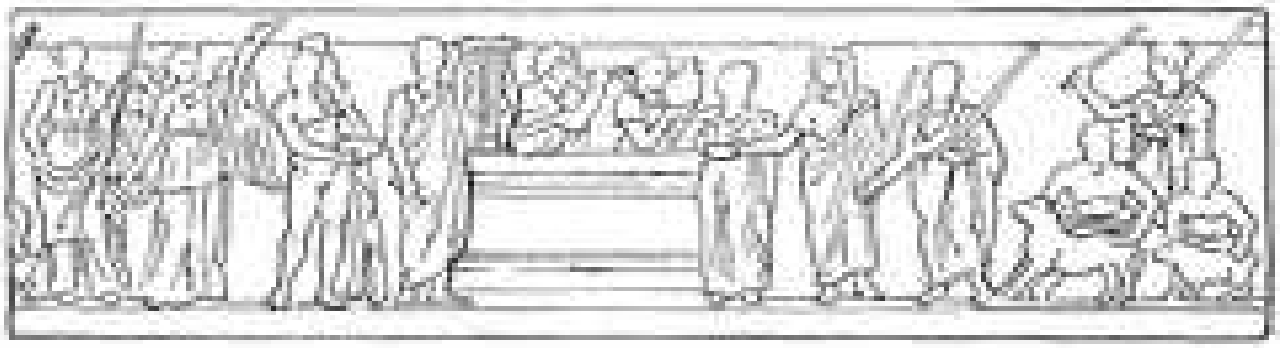


Fig. 45. — Scène de sacrifice, base Borghèse (Rome).

une base de la collection Borghèse (Musée des Thermes) (fig. 45) représentant un sacrifice en l'honneur d'Apollon et d'Héraclès ; les deux dieux, accompagnés de Victoires, se tiennent d'un côté d'un grand autel qui les sépare de trois personnages disposés comme eux, et qui sont les auteurs du sacrifice ; tous sont de face, sauf les serviteurs, joueurs de flûte et victimaires, qui sont encore placés de profil[2]. La même composition apparaît déjà sur ce qu'on appelle l'« autel » de Domitius Ahenobarbus au Louvre, qui est antérieur à notre ère ; là, la vue de face n'est appliquée qu'aux deux protagonistes, Mars et le consul. Et tout un groupe de petits reliefs, surtout des bases et des autels, donnent la

(1) Cumont, *Fouilles de Doura*, p. 89, pl. XLIX-LI (sanctuaire des Dieux Palmyréniens).

(2) S. Reinach, *RR*, *c* 171, 1 ; cf. C. Weickert, *Festschrift Arndt*, p. 48.

même attitude au personnage principal[1]. Sans doute l'on peut imaginer que les dieux ne sont présents qu'idéalement et que le sacrificateur ne saurait les voir ; mais dans son ensemble le tableau est étrangement proche des œuvres orientales examinées.

On peut ainsi dire que l'art romain applique une frontalité partielle[2] ; son but est de mettre en évidence le personnage principal d'une scène en le montrant sous son jour le plus avantageux, c'est-à-dire en le tournant vers le spectateur. C'est là une conception contraire au sens dramatique de l'action illustrée et inconciliable avec une représentation illusionniste stricte. Le souci du représentatif fait passer au second plan le désir d'être vrai ; on prétend non simplement faire voir, mais faire comprendre, faire comprendre dans le cas particulier quels sont les personnages essentiels qu'il convient de regarder d'abord. Cette frontalité partielle ne comporte pas nécessairement le visage de face ; la tête légèrement tournée et l'attitude dégagée restent dans la tradition réaliste de l'art grec.

D. — Origine occidentale de la frontalité orientale

L'existence de cette frontalité partielle a été mise en évidence par G. Rodenwaldt dans une série de recherches audacieuses et pénétrantes ; elle est apparue à cet auteur comme une des données fondamentales de l'art romain. Ainsi dans une étude parue en 1936, Rodenwaldt montre comment le motif de la figure assise de face — donc une forme particulière de la frontalité — au lieu de dériver de modèles orientaux, comme on eût pu le croire, se développe

(1) S. Reinach, *RR*, *b* 111, 3 (Lanckoronski, *Villes d'Asie Mineure*, II, p. 53) ; *b* 130, 3 (Conze, *Röm. Bildwerke in Oesterr.*, pl. 9) ; *b* 202, 1 ; *c* 188 (Strong, *Roman Sculpture*, pl. 97) ; *c* 276, 1 ; *c* 310, 2 (*Dict. Ant.*, fig. 3542) ; *c* 398, 2 (*Dict. Ant.*, fig. 6402) ; aussi *c* 333, 3 et 402, 1, sarcophages à « mariage romain ». Cf. aussi *CAH, plates* IV, pl. 126 *b* ; 130 *b* ; 132 *a* ; 136 *a* et *b*. — Pour l'« autel » de Domitius Ahenobarbus, cf. S. Reinach, *RR*, *a* 277 (corps de face et tête de profil) ; *Encycl. phot. de l'art, Louvre*, III, p. 272-3, *D-E*.

(2) Cette frontalité est doublement partielle, d'abord parce qu'elle n'affecte qu'une partie des personnages mis en scène ; ensuite, parce que les figures ne sont jamais ou rarement rigoureusement frontales. Cette frontalité faisant partie d'un art illusionniste ne trahit qu'une tendance qui n'est pas suivie jusqu'à ses conclusions ultimes.

progressivement dans l'art romain pour triompher complètement vers 260 ; les monuments orientaux ne témoignent pas d'une évolution plus rapide et leur influence sur ce qui se passe à Rome apparaît comme nulle[1]. Dans un autre article de 1940, le même auteur se montre encore plus affirmatif. Là, une série de petits reliefs funéraires des premiers siècles de l'Empire font sentir, en liaison encore avec la frontalité, le progrès des tendances non-illusionnistes dans l'art romain ; il s'agit de la présence de la figure du défunt mise en évidence, à plus grande échelle et de face, devant une scène, elle toute réaliste, illustrant son activité passée. Cet usage de deux principes de style opposés dans leur essence apparaît à l'auteur comme caractéristique de l'art romain. En plus d'un passage il souligne fortement qu'à aucun moment nous ne pouvons parler d'influence de l'Orient, qu'au contraire l'évolution à Rome et en Orient se poursuit de façon indépendante. C'est dans cette même étude précisément que Rodenwaldt envisage, de la manière qui vient d'être développée ci-dessus, le cas des scènes de sacrifice[2].

Les considérations de Rodenwaldt ont trouvé un écho favorable et l'origine orientale de la frontalité n'est plus affirmée qu'avec nuances. On a tendance plutôt à s'accorder sur la thèse que la frontalité est, à l'époque impériale, un phénomène général, qui se manifeste en divers points du monde romain, de préférence dans les provinces excentriques où des traditions primitives — auxquelles appartiendrait, selon une vue signalée, le visage de face — n'étaient pas neutralisées par une influence suffisamment forte des conceptions helléniques[3]. Cette manière de voir se rencontre avec celle de Rodenwaldt à l'avis duquel la frontalité à Rome même se manifeste non point dans l'art officiel, mais dans

(1) Rodenwaldt, *Bonner Jahrbücher*, 1929, p. 232 ; *Gnomon*, 1931, p. 293 ; *Jahrbuch*, 1936, p. 105.

(2) *Jahrbuch*, 1940, p. 10 s. ; p. 34 (scènes de sacrifices) ; p. 37 et 39 (caractères de l'art romain).

(3) Seyrig, *Syria*, 1937, p. 40 : « Tout se passe en réalité comme si l'art grec seul avait montré à cette époque une répulsion instinctive à la transformation de la vue frontale en un principe de composition, comme s'il s'était trouvé seul au milieu de peuples naturellement enclins à cette représentation qui rappelle celle des enfants, et qui lui semblait engendrer la confusion dès qu'on l'appliquait à une scène historique ». Cf. aussi sur le primitivisme dans l'art romain, Déonna, *Du miracle grec au miracle chrétien*, III, p. 155.

l'art populaire[1]. Mais cette formule restrictive elle-même risque de se révéler inexacte ; certains des monuments déjà examinés, les modèles attiques signalés en particulier, nous conseillent la prudence. En réalité, une étude déjà ancienne d'Eugénie Strong montre que la personne de l'empereur n'a pas échappé à cette évolution[2]. La vue de face du souverain, qu'on peut jalonner par des monuments comme l'autel des

Fig. 46. — Dieux et adorateurs (relief d'Éleusis).

Lares Augusti, le relief d'Hadrien d'Éphèse et le panneau de Septime-Sévère à l'Arc des Argentiers, paraissent à cet auteur conformes à l'évolution même de la notion que l'on se faisait de la personnalité impériale. A l'orientalisation progressive de cette notion politique aurait répondu une orientalisation progressive de la représentation dans l'art. On retiendra maintenant, après ce qui vient d'être dit, l'importance de ces documents qui se rattachent à l'art officiel. Les

(1) Cf. Rodenwaldt, dans les articles cités ci-dessus, p. 242, n. 1. A rapprocher, Déonna, *l. l.*, I, p. 157 : « Il est vrai que l'Orient lui (= à la frontalité) a voué une dilection particulière, la tirant peut-être du fond primitif et populaire, et qu'elle s'impose campant les personnages immobiles les uns à côté des autres, au fur et à mesure que le classicisme s'affaiblit et meurt, que prédomine l'influence orientale et que résurgissent les principes du primitivisme universel ».

(2) Strong, *Apotheosis and after life*.

caractères nouveaux qu'ils présentent ne nous étonneront plus, puisque nous venons de reconnaître, à l'époque républicaine encore, une première ébauche de ces tableaux dans l'« autel » de Domitius Ahenobarbus. Il faut ainsi dire que le souci de la présentation, qui conditionne la position des figures d'une scène par rapport au spectateur, est une

Fig. 47. — Dieux et adorateurs (relief d'Épidaure).

tendance généralement romaine, et qui s'affirme en dépit de la puissance des influences grecques.

Mais cette dernière remarque elle-même est-elle exacte ? L'antinomie radicale, chère à Rodenwaldt, entre les deux composantes de l'art romain, le goût de la présentation entraînant la vue de face et le goût réaliste conforme à la tradition grecque, se vérifie-t-elle sur les monuments conservés ? Il nous a déjà semblé que les assemblées divines grecques classiques trahissaient des tendances analogues à celles que l'on prête à l'art romain, et l'on pourrait ajouter d'autres indices. Rodenwaldt a signalé comme une des marques des reliefs romains le principe illogique de la différence d'échelle entre divers personnages groupés dans un même tableau. Or le même principe apparaît sur toute une série de reliefs votifs grecs (fig. 46 et 47), à cette différence

près que les proportions avantageuses sont conférées aux dieux pour les distinguer des mortels, et non à certaines catégories de mortels comme à Rome[1]. Il arrive que, dans ces compositions, le personnage divin soit tourné vers le spectateur alors que les fidèles se présentent de profil. La fréquence de ces monuments ne permet guère de doutes sur leur importance.

Il convient dès lors d'examiner le relief grec lui-même. Est-il exact que le sens du dramatique et le souci de l'illusion dominent toujours sans restriction ? On peut l'affirmer sans doute pour le classicisme pur ; mais dès le IVe siècle les données changent. Nous nous appuierons sur un autre ouvrage de Rodenwaldt, son histoire du relief grec, auquel on se reportera pour une argumentation plus développée[2].

Voici en tout cas les traits d'une évolution certaine observable sur les reliefs funéraires attiques ; si, à bonne époque, les figures sont traitées pour elles-mêmes, si les participants à une même scène ne sont occupés qu'entre eux, dès le IVe siècle apparaissent les figures qui, selon la formule de Rodenwaldt, « ont conscience de la présence du spectateur et s'en soucient : elles ne sont plus entre elles ». Et cette conscience du spectateur se traduit par le fait qu'elles se tournent vers lui et le regardent. Ainsi se trouve profondément altéré le caractère simple et familier des réunions intimes des stèles attiques. Prenons un exemple typique seulement, fourni par une figure isolée, la stèle d'Aristonautès (fig. 48)[3]. Le valeureux guerrier est campé en face du spectateur, dans une attitude toute frontale, malgré son mouvement vers la droite, et le regard dirigé en dehors du cadre qui l'enferme. Il y a là la manifestation d'un esprit nouveau, dont le regard « inspiré » d'Aristonautès donne la signification. Le goût narratif et épique des temps antérieurs fait place au pathétique ; à l'action succède la pose ; on voit quels correspondants on pourrait alléguer dans l'histoire littéraire. Ce sont ces tendances qui triomphent, on le sait, à l'époque hellénistique,

(1) Cf. p. ex. S. Reinach, *RR*, *b* 280, 2, et surtout 320 s. (ou Svoronos, *MN*, 1400 s., très nombreux exemples).

(2) Rodenwaldt, *Das Relief bei den Griechen* (1923).

(3) *Ibid.*, p. 63, 64, 66, et pl. 78 ; S. Reinach, *RR*, *b* 377, 3 ; A. v. Salis, *Grabmal des Aristonautes* (*54e Winckelmannsprogr.* de Berlin). On remarquera que l'attitude de ce personnage présente une analogie singulière avec celle du Jupiter Dolichenus, cf. p. ex. le groupe de Carnuntum, K 89 = M 114.

à laquelle on reproche déjà son pathétique exagéré, son goût du sensationnel, son faible pour le théâtral. De fait, dans la représentation d'un groupe, les participants, au lieu d'être tout entiers engagés dans l'action commune, se trouvent comme sur une scène où, à la manière d'acteurs, ils sont disposés par rapport au spectateur. Mais de telles intentions entraînent un changement profond dans l'attitude des figures qui sont obligées d'exécuter une sorte de quart de tour vers celui qui les contemple.

Fig. 48. — Stèle d'Aristonautès.

G. Rodenwaldt a fort judicieusement montré que ces tendances nouvelles s'accompagnent d'une évolution parallèle de la technique. Aristonautès, dit-il, *apparaît comme une figure* en ronde-bosse placée dans un édicule — en un mot, le bas-relief cède le pas au *haut-relief*. C'est d'ailleurs bien ce qui ressortait déjà des assemblées divines. Les deux séries signalées ci-dessus s'opposent par les mêmes caractères techniques ; les figures du temple d'Athéna Nikè ressemblent à de petites statues fixées sur un fond. De fait, dès que la statuaire est en mesure d'abandonner les attitudes figées de l'art archaïque, les différences entre ronde-bosse et relief se trouvent atténuées ; la représentation de l'action ne sera plus réservée seulement à ce dernier[1]. Ces tendances nouvelles ne font que s'affirmer à l'époque romaine ; le relief est en quelque sorte envahi par les figures propres à la ronde-bosse[2]. Dans la décoration des sarcophages, par exemple, on constate

(1) Rodenwaldt, *l. l.*, p. 66, 67, 83, 84.

(2) Les deux courants subsisteront côte à côte ; le relief plat donne naissance à des œuvres célèbres comme l'Ara Pacis, les colonnes triomphales de Trajan, Marc-Aurèle, etc.

une propension marquée à montrer les figures comme des statues ; Muses, Saisons, Éros et autres sont traités ainsi et les sarcophages asiatiques placent les figures dans des cadres architecturaux. Sur les ex-votos, les dieux reçoivent la même apparence ; d'ailleurs l'influence des grandes créations de la sculpture grecque encourageait cette évolution : on retrouve leur image plus d'une fois. Relevons un détail significatif : les figures qui ornent les faces de bon nombre de petits autels ; leur saillie est si forte qu'on les place volontiers sur un petit socle[1].

On résumera donc de la manière suivante l'évolution du *relief grec et romain, envisagée par rapport au problème* de la frontalité. Le classicisme, brisant les barrières qui séparaient relief et ronde-bosse, libère en même temps « face » et « profil », qui dorénavant ne se trouvent plus liés à une catégorie de représentation plastique définie. De plus, l'influence de la ronde-bosse, d'une part, manifeste en particulier par la place grandissante du haut-relief, le souci de la présentation, de l'autre, de la mise en évidence de certains personnages, amènent l'adoption d'une frontalité partielle, de l'orientation des figures par rapport au spectateur en général. L'évolution, qui menaçait le caractère illusionniste de la représentation classique, s'amorça dès le ve siècle, s'affirmant au IVe et postérieurement, et elle affecta l'ensemble de l'art grec et romain, bien loin de se borner aux œuvres populaires ; les tendances primitivistes de ces dernières se trouvèrent soutenues et encouragées par l'exemple donné par le grand art et ne pouvaient qu'accentuer et uniformiser l'évolution générale.

Si donc nous cherchons à définir les rapports entre Occident et Orient dans la question de la frontalité, nous devons nous tenir aux points essentiels suivants :

1. — Les arts de l'Asie antérieure ancienne appliquent uniformément, dans le relief et la peinture, la convention du visage de profil.

2. — L'art grec, suivi par l'art romain, connaît par principe la représentation de face ; à partir du IVe siècle apparaît

(1) Reliefs en saillie, p. ex. S. Reinach, *RR*, *c* 32, 43, 50, 53, 179, 191, 192, 206, 219, 229, 247, 276, 372, 398 et *b* 1, 482, 490, 524.

une sorte de frontalité partielle consistant à tourner vers le spectateur les personnages importants d'une scène, et les progrès du haut-relief multiplient la figure isolée de face.

3. — Avec l'époque romaine, la frontalité, corps et visage de face, devient une convention rigoureuse dans les arts orientaux.

Les rapports entre Orient et Occident sortent à l'évidence de ce tableau. La convention de la frontalité n'appartient pas aux traditions de l'Orient et elle ne doit son existence à aucune initiative orientale, soit parthe, soit populaire[1] ; son apparition est le fait d'une véritable révolution qui ne peut s'être accomplie que sous l'action d'un art pour lequel la représentation de face était normale : cet art est celui de la Grèce d'abord, de Rome ensuite. Les vieux arts orientaux n'ont pu résister au choc de la civilisation occidentale ; les antiques formules s'effondrent devant un tel assaut ; et pour reconstruire, on s'incline devant la supériorité de l'Occident, on lui emprunte ce qui devait apparaître comme la grande hardiesse de son art, la représentation de face[2]. Ce ne fut d'ailleurs qu'une victoire sans lendemain pour l'Occident. L'art oriental maintient ses principes fondamentaux, le besoin impérieux d'une convention, d'une vue unique et définitive de la personne humaine. Que cette convention soit la face ou le profil, peu importe ; l'une peut prendre la succession de l'autre, mais elles ne peuvent coexister. Le caractère oriental d'une œuvre ne réside ainsi pas dans l'usage de la convention de la face, mais dans le style ; si nous comparons les fresques de Doura citées ci-dessus

(1) Il est difficile d'admettre un rôle prépondérant de l'art populaire en Orient, pays d'antiques traditions ; le fait paraît au contraire non seulement admissible, mais probable dans les provinces occidentales.

(2) On ajoutera l'admiration pour la ronde-bosse, cet art grec par excellence. Cf. Déonna, *Du miracle grec au miracle chrétien*, I, p. 158 : « Elle est aussi l'équivalent de la statue frontale dont elle s'inspire parfois et c'est pourquoi dans les arts orientaux qui négligent la statue elle s'impose au relief ». Hertzfeld (cf. Rostovtzeff, *Yale class. stud.* V, p. 238) considérait la frontalité comme un emprunt fait à l'art grec, et en Bactriane ; l'objection de Rostovtzeff : « *if that were so, the Palmyrene and Duran artists would use front view and profile promiscuously* », méconnaît le caractère conventionnel, et l'implacabilité de ce caractère, de l'art de ces deux cités, conformément aux données les plus réellement orientales, et ignore les reliefs archaïques de Palmyre avec la convention de profil.

à leurs modèles occidentaux, ce n'est pas la frontalité qui les distingue avant tout, mais la raideur, le caractère figé des attitudes, la symétrie et la répétition des figures s'opposant au mouvement et à la liberté.

On sera peut-être tenté d'opposer à la rigueur logique de notre démonstration une certaine insuffisance de la documentation figurée : la preuve ultime ne serait-elle pas fournie par des monuments qui nous feraient assister en quelque sorte à la lutte entre nouveautés occidentales et traditions

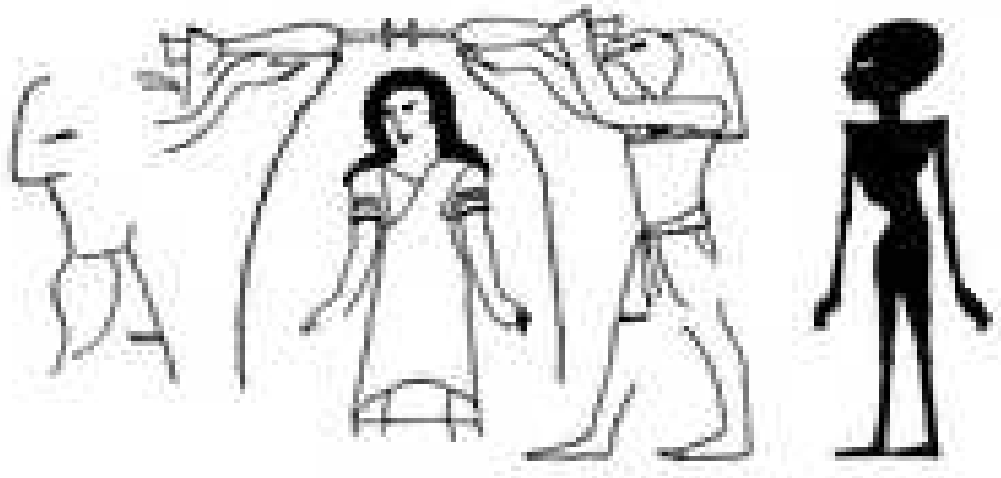


Fig. 49. — Fresque d'une tombe d'Hermoupolis la Grande.

orientales ? De tels monuments sont certainement des plus rares et nous devons nous borner à un exemple typique. L'Égypte nous offre un cas sûr de représentation mixte où l'origine de face et de profil ressortent clairement. Parmi les fresques d'une tombe d'Hermoupolis la Grande (fig. 49)[1] on voit des scènes groupant plusieurs figures ; elles sont traitées dans l'ensemble dans le style égyptien traditionnel avec les personnages de profil. Seule l'image de la morte, dans un des panneaux, fait exception ; elle apparaît comme une sorte de corps étranger ; et, de fait, elle ne renie pas ses origines helléniques. Elle est toute seule de face[2].

(1) *Arch. f. Orientforsch.*, X, p. 308-309, fig. 10.

(2) On ajouterait volontiers les enseignements qui semblent découler d'une étude des grands reliefs rupestres sassanides. N'est-il pas étonnant que, dans cet art véritablement oriental, la représentation de face ne l'emporte sur celle du profil qu'au VIe siècle ? Et à quelle influence — peut-être « occiden-

La conclusion majeure qui s'est imposée à nous est donc celle du sens dans lequel se sont exercées les influences dans ce problème de la frontalité : de l'Occident sur l'Orient. Le fait souligne de façon frappante l'indépendance de l'évolution de l'art gréco-romain ; on ne saurait l'oublier pour apprécier la place de nos reliefs cultuels dans cette évolution.

E. — La frontalité dans les reliefs cultuels

Le mouvement général dans lequel se placent les reliefs mithriaques, ainsi que ceux des Cavaliers thraces et danubiens, est de la sorte clairement défini. Ils appartiennent les uns et les autres tout entiers à l'évolution de l'art de leur temps, et nulle influence étrangère n'est nécessaire pour expliquer leur genèse ; ils forment simplement un des exemples les plus frappants de cette frontalité partielle amorcée par l'art grec et développée par l'art romain.

Inutile la thèse suggérée par Rodenwaldt[1] sur l'origine du Tauroctone. Sur le modèle d'une œuvre plastique classique (soit la Nikè immolant le taureau) on aurait créé dans la patrie du culte une image peinte ; et ensuite seulement, soit au cours de l'expansion du culte vers l'Occident, la scène aurait été transposée à nouveau dans la ronde-bosse et dans le relief ; mais ce stade oriental aurait conditionné l'adoption du visage de face. Ce que nous apprend notre enquête, c'est que ce prototype oriental est superflu ; le modèle premier a des chances d'avoir appartenu aux arts graphiques, relief ou peinture — nous l'avons indiqué déjà — ; mais sa conception ne doit rien à une impulsion externe (iranienne ou syrienne). S'il est vrai que l'image de Mithra dans le relief ou la peinture offre un saisissant exemple de la frontalité totale, sa création

tale » par rapport à l'Iran — convient-il de rattacher ce changement ? L'apparition de la frontalité dans l'art sassanide est contrôlable sur les reliefs de Taq-i-Bostan glorifiant Chosroès II ; cf. *Survey of Persian Art*, IV, pl. 160 *b* et 163 (investiture et chasse) ; cependant déjà dans l'investiture d'Ardashir II (379-383) (cf. *Survey*, pl. 160 *A*) avec corps de face et visage de 3/4. — Ces conclusions ne diminuent pas l'importance des monuments de Palmyre et de Doura ; si elles ruinent le modèle parthe, elles font saisir la nécessité d'une source gréco-mésopotamienne. C'est en Mésopotamie, en effet, que l'on placerait le plus volontiers la rencontre des motifs grecs avec les traditions de l'Orient. C'est là que la présentation de face a pu devenir la convention de la face.

(1) Rodenwaldt, *Gnomon*, 1931, p. 293, n. 2.

dans un atelier hellénistique (ou à la rigueur romain) quelconque ne fait cependant aucune difficulté. Les forces agissantes dans cette création n'étaient pas seulement des influences artistiques, mais aussi des exigences religieuses ; l'image est une image de culte et non la simple illustration de l'exploit de quelque héros légendaire. Et la frontalité revêt ici, comme pour bon nombre des monuments grecs ou romains cités ci-dessus, une signification particulière, plus exactement religieuse[1].

Il convient ainsi de faire les réserves les plus formelles sur l'interprétation que proposait Cumont pour le regard détourné du dieu. Partant du cas exceptionnel dans lequel la tête de Mithra, « par une contorsion presque forcée », regarde par-dessus son épaule droite, notre auteur reconnaît dans ce mouvement singulier la relation établie entre le dieu et le corbeau, messager céleste, qui se trouve toujours placé de ce côté[2]. Mais cette attitude forcée n'est pas la règle et doit être considérée comme une interprétation, on dirait presque « evhémériste », du cas général du visage de face. Si nous nous rappelons la signification que nous avons découverte au « regard douloureux », qui n'est autre chose qu'un regard inspiré, nous ne douterons plus de la bonne solution. Le regard dirigé en dehors du tableau établit d'abord un contact direct entre le personnage figuré et

(1) Cette signification rituelle de la frontalité a déjà été mise en lumière ; on remarquera que les exceptions au profil dans les arts de l'Orient ancien, sur lesquelles nous avons attiré l'attention, supposent la même interprétation. Cf. la formule de Déonna, *Du miracle grec au miracle chrétien*, I, p. 158 : « Elle le dresse comme la statue, face au spectateur, en un contact direct souvent inspiré par la religion ». Et H. Seyrig, *Syria*, 1937, p. 37 : « Le besoin d'un lien intime entre le spectateur et l'image paraît avoir été s iimpérieux que la figure de face est exclusivement employée même dans les images planes ».

On rapprochera le cas instructif de certains reliefs rupestres de Philippes représentant Artémis chasseresse ; la déesse poursuit le cerf, armée de l'arc ou de la lance ; le corps avec le visage est volontiers de face, tourné vers le spectateur ; mais, on se le demande, cette image n'apparaît-elle pas comme une transposition en relief d'œuvres en ronde-bosse analogues à la Diane de Versailles, avec son mouvement théâtral de la tête ? Cf. Collart, *Philippes*, pl. LXXII et LXXIII, p. 431-432 ; à noter pl. LXXIII, qui reprend le motif du Tauroctone.

(2) Cumont, I, p. 192-193, où est rejetée la bonne explication ; au contraire, Rodenwaldt, *Gnomon*, 1931, p. 293, n. 2. — On est frappé par la similitude avec la figure de Gilgamesh qu'on rencontre aussi la tête tournée de 180° (cf. ci-dessus, p. 220, n. 1).

le spectateur, il permet au mortel d'atteindre son dieu. Mais l'artiste mithriaque a raffiné ; dans le cas où le regard pathétique se perd dans les lointains célestes, on reconnaîtra la manifestation d'une idée d'édification, d'un désir d'élever le spectateur vers cette volonté divine suprême qui ordonna le sacrifice dont dépend le salut de l'homme. Il y a rappel de la fonction essentielle de Mithra, le médiateur[1]. Mais une telle nuance ne peut être que le fait d'un artiste hellénistique. D'une manière ou d'une autre, l'image est bien ce que les Allemands appellent un *Andachtsbild*, une image destinée à soutenir l'adoration, à la provoquer comme à la recevoir. C'est cette profonde intention religieuse qui réussit à rompre les lois ordinaires de l'art ; mais si l'expression n'est pas classique, elle n'est pas moins conforme à la tradition grecque, très exactement hellénistique, avec ses intentions sentimentales et ses effets d'ostentation[2].

C'est une interprétation analogue qui revient aux reliefs des Cavaliers ; on y retrouve la même volonté d'établir la communion entre la divinité et son adorateur. Mais ces œuvres sont plus significatives par les hésitations qu'elles trahissent. Nous avons signalé plus haut les différentes variantes que l'on rencontre et nous avons reconnu pour deux d'entre elles, le cavalier au pas et de profil, et les cavaliers au galop et de profil, le reflet d'un modèle ancien encore proche du classicisme ; on se persuadera maintenant de la justesse de ces remarques. Un cas particulier mérite un examen supplémentaire : celui du visage de trois-quarts. H. Seyrig a dit à ce sujet que la vue de trois-quarts n'était qu'une des formes de la représentation de face[3]. Cette affirmation demande à être justifiée. En réalité, les trois-quarts sont l'indice d'une conception illusionniste, alors que face et profil sont susceptibles d'être employés comme schémas conventionnels ; et de fait, dans le cas des Cavaliers, les

(1) Fait souligné à juste titre par Saxl, p. 13-14, avec une évaluation correcte de ce qu'il y a de non-classique, sinon de non-grec dans cette conception.

(2) Peu d'œuvres sont aussi énergiques que la composition du Tauroctone. On comparera cependant la plaque de bronze délienne (S. Reinach, *RR*, *b* 321, 1 = *Mon. Piot*, XVIII, pl. 6) représentant une déesse en train de sacrifier, *corps de profil et visage de face. Et par-delà les siècles cette image rejoint* le relief de Chrysapha, sur lequel une déesse assise de profil tourne la tête résolument vers le spectateur ; cf. Brunn-Bruckmann, 227 *a* ; S. Reinach, *RR*, *b* 39, 2.

(3) H. Seyrig, *Syria*, 1937, p. 39, n. 1.

trois-quarts sont plus nets sur les monuments qui révèlent la plus grande habileté technique, le plus fort degré d'hellénisation[1], c'est-à-dire ceux qui ont été modelés, et non pas simplement dessinés ou gravés. L'on s'aperçoit ainsi que parmi les données artistiques, le visage de trois-quarts était susceptible de favoriser la naissance du type de face. C'est en ce sens que l'on dira que trois-quarts et face sont identiques ; ils sont identifiés dans un art conventionnel. Cependant, l'origine non-orientale des trois-quarts est hors de doute, et cet exemple confirme nos déductions antérieures.

Les reliefs des Cavaliers nous montrent ainsi une évolution non achevée, mais cette absence d'uniformité est l'image même de l'art de l'Empire où se manifestent des tendances diverses côte à côte, sans que l'une s'impose à l'exclusion des autres. On ne peut ainsi relever les traces d'une évolution à l'intérieur des séries, ni davantage déterminer la date précise à laquelle apparaît le motif du Cavalier de face. L'exemple le plus ancien reste toujours celui du Héron égyptien sur le relief consacré en 67 avant J.-C.[2] ; mais une origine antérieure n'est pas exclue et il n'y a en principe aucune difficulté à placer la naissance du type à un moment quelconque de la période hellénistique.

L'étude d'un cas voisin le montrera sans peine, celui du Banquet funèbre. On en possède une forme nettement orientale fournie encore par l'art de Palmyre. Avec une lassante monotonie le sujet reparaît dans toutes les collections qui ont conservé des monuments de la cité[3]. La frontalité est appliquée de façon mécanique et frappante surtout pour le personnage étendu sur le lit. Mais il n'en va pas toujours de même pour les figures secondaires ; ainsi il arrive que la femme assise au pied du lit soit de profil. On fait les mêmes constatations sur les peintures de Doura, où le siège se trouve une fois placé de biais, c'est-à-dire vu en perspective. Rodenwaldt a signalé ce détail[4], en soulignant que la représentation de face et ses difficultés expliquent ces hésita-

(1) P. ex. Kz 77, 78, 112, 126, 136, 146, 158, 175, 184, 188, etc.

(2) Lefèbvre, *Annales serv. ant. Égypte*, 1920, p. 237, pl. I.

(3) Cf. p. ex. les exemples dans Chabot, *Choix*, ou dans E. Will, *Syria*, 1951, p. 70 s.

(4) Rodenwaldt, *Jahrbuch*, 1936, p. 108 ; *Excavations at Dura, Rep.* VI, p. 147, pl. XLII, 1.

tions. Mais il y a là aussi une preuve de l'existence de modèles occidentaux, et l'on peut démontrer sans peine que les sarcophages à klinès de Palmyre, s'ils ne doivent rien à l'art de la capitale de l'Empire, reprennent le thème du Banquet funéraire hellénistique. Or en terre hellénique, ce thème est un de ceux où la frontalité partielle du personnage principal triomphe le plus vite. E. Pfuhl[1] a réuni un certain nombre des exemples connus de l'époque hellénistique ; la position du personnage principal ou de ses compagnons ne fournit pas d'indice chronologique sûr.

Il n'y a en réalité que des cas d'espèce ; il se peut ainsi que les Cavaliers aient connu une évolution plus lente que le Banquet ; l'influence du modèle grec, l'illogisme fondamental de l'attitude ont pu retarder l'adoption de la représentation de face. La question est d'ailleurs d'importance secondaire ; car, d'une part, la date obtenue ne nous fournirait qu'un *terminus post quem* très vague pour l'apparition du style « oriental » en Syrie ; et, d'autre part, l'origine même du principe est hors de doute.

La « frontalité » forme ainsi un des problèmes les plus importants et les plus intéressants de l'histoire de l'art *postérieur au classicisme grec. Nos reliefs cultuels nous* offrent une variété de solutions déjà significative par elle-même : frontalité de Jupiter Dolichenus et de Sabazios qui se présentent à nos yeux comme des statues ; diversité d'attitudes ou, si l'on veut, absence de formule rigide, dans le cas des Cavaliers. Mais jointe à ces exemples, c'est l'image de Mithra qui fournit une réponse nette ; la figure de ce dieu si indubitablement oriental, loin de témoigner de ses attaches iraniennes, loin de prouver l'avance de l'art syrien ou gréco-mésopotamien dans l'Empire, appartient par son style comme par le motif même qu'elle reproduit, à une tradition strictement occidentale et en dernière analyse grecque.

2. — LE COSTUME

Un problème particulier posé à l'art gréco-romain par la représentation des dieux étrangers, c'est-à-dire ni grecs, ni romains, était celui du costume. La question, comme

(1) *Jahrbuch*, 1935, p. 34 ; fig. 2, 18, 19, 20, 21, 22, 23 et 39.

celle, plus vaste, du costume barbare dans l'art gréco-romain en général[1], ne nous semble pas avoir été examinée de façon suffisamment large, et les enquêtes de détail, portant sur telle ou telle divinité, ou même groupe de divinités, ne suffisent pas toujours à fonder les conclusions générales auxquelles elles ont donné lieu.

On constate, dans le cas des reliefs cultuels, l'existence de séries ; les dieux dont la figure orne ces monuments se tiennent chacun à un genre de costume bien défini et les exceptions restent rares dans chaque cas. Ainsi Jupiter Dolichenus est revêtu de la cuirasse et porte l'épée au côté à la manière d'un officier romain. Si l'on fait abstraction des reliefs découverts en Syrie même, et qui sont l'œuvre d'artistes locaux, on ne peut citer que deux cas où ce dieu soit représenté en « civil », un petit groupe de Brigetio (K 76 = M 86) et le groupe de Carnuntum déjà mentionné ci-dessus (K 86 = M 106). Et ce costume civil est celui dit conventionnellement « phrygien », dont fait partie le bonnet porté de façon générale par le dieu ; par un illogisme curieux, en effet, et sur lequel nous aurons à revenir, cette coiffure se trouve alliée à l'appareil militaire de la cuirasse et de l'épée[2].

Pour Mithra, la répartition est inverse, le dieu porte dans l'immense majorité des cas la tunique à manches, le pantalon et le bonnet phrygien ; nous ne connaissons qu'un exemple de tenue militaire, sur le monnayage de Tarse. En outre, deux cas particuliers doivent être mentionnés : celui du groupe récemment découvert à Ostie, où le dieu n'est vêtu que d'une exomide grecque, et celui du petit relief de Sidon ; là, Mithra porte le bonnet phrygien et la tunique à manches, mais n'a pas de pantalons ; ses jambes sont chaussées de hautes endromides[3].

Un costume analogue à celui de Mithra est porté par Sabazios sur les plaquettes métalliques découvertes en

(1) Pour le costume barbare, cf. H. Schoppa, *Darstellung der Perser*, que nous citerons encore ci-dessous, ou les études de Bienkowski, *Les Celtes dans les arts mineurs* et *Darstellung der Gallier*.

(2) Sur ces détails de costume, cf. Kan, p. 23. L'auteur fait remarquer que l'épée portée au côté droit est plutôt celle de l'officier que celle de l'empereur. Il existe quelques exemples sur les plaquettes métalliques du dieu en Jupiter gréco-romain, cf. K 272 = M 312 ; K 273 = M 313 ; K 274 = M 315. Sur les autres détails de ce costume, cf. plus loin, p. 265.

(3) Pour ces deux figures, cf. ci-dessus, p. 182 et 183.

Occident, alors que les quelques reliefs provenant de l'Asie Mineure le montrent revêtu de l'habit hellénique ; pour Mèn encore, dans la mesure où les documents médiocres et insuffisamment publiés permettent d'en juger, on a le même costume, pantalon, tunique et bonnet[1].

La variété des costumes est plus grande dans le cas du Cavalier thrace. Il ne faut pas oublier cependant qu'une partie des documents sont des monuments funéraires, où l'on a pu tenir compte de la profession du défunt ; cette remarque vaut surtout pour l'habit militaire. Pour le reste, Kazarow décrit ainsi le costume du dieu : chiton court ou descendant jusqu'aux genoux, chlamyde flottant au vent ; dans de rares cas, le pantalon, des bottes, ou d'autres chaussures. Parfois enfin, le cavalier semble nu ou ne porter qu'une petite chemise ; comme coiffure, on rencontre, à la rigueur, le bonnet phrygien ou l'alopékis. Il est clair qu'aucun souci de représentation du costume national thrace ne se manifeste : l'absence de coiffure et la tunique courte, serrée autour de la taille, appartiennent à l'habillement ordinaire du cavalier grec, tel qu'on le rencontre sur bon nombre de reliefs votifs ou funéraires[2].

Différents de nouveau sont les *monuments* des Cavaliers danubiens. On leur prête d'ordinaire le costume « oriental » ; ainsi, en dernier lieu, Tudor énumère la tunique à manches avec la chlamyde et le bonnet phrygien ; de même déjà Rostovtzeff qui dit : « les dieux cavaliers portent presque toujours un vêtement oriental : un casaquin ou une chemise flottante, un pantalon, des souliers mous, un bonnet phrygien ». De fait, le « casaquin » en question n'est le plus souvent que la reproduction du costume du Cavalier thrace ; le bourrelet caractéristique qu'il forme fréquemment sur les hanches apparaît dans les deux séries, et l'état des monuments est d'ordinaire tel qu'il est difficile de se prononcer sur

(1) Pour les exemples de Sabazios en costume hellénique, cf. Cook, *Zeus*, II, p. 282 : *a)* relief Buckler avec Sabazios cavalier, pl. XIX ; *b)* relief de Coloè, fig. 180 = Roscher, *ML*, *s. v.* fig. 3 ; *c)* relief de Blaundos, Cook, fig. 179 = Roscher, fig. 2 ; *d)* relief de Philadelphie de Lydie cité par Cook et par Roscher 244, d'après *BCH*, 1877, p. 307. On ajoutera une des plaquettes de Vichy, Cook, fig. 185. Pour Mèn, cf. ci-dessus, p. 108 n. 1 et p. 134, n. 2.

(2) Kazarow, p. 9. Les exemples du dieu nu sont souvent difficiles à discerner — on n'oubliera pas que la peinture suppléait à l'indigence de la sculpture ; cf. cependant un cas bien net, Kz 175, n° 319.

l'existence ou l'absence du pantalon, bien que cette pièce de l'habillement soit parfois nettement indiquée. La différence essentielle avec les monuments thraces est formée par la coiffure, le bonnet phrygien. Toutefois il y a des exceptions ; sur les tablettes pannoniennes les cavaliers restent tête nue ; ailleurs, on les voit auréolés d'une couronne de rayons. Fait important : le costume militaire n'apparaît que deux fois, et seulement pour l'un des deux cavaliers (T 22 et 23). Le caractère étranger des dieux danubiens est ainsi marqué surtout par certains détails comme le bonnet phrygien, ou alors par des attributs comme la double-hache ou le *draco*[1]. Quoi qu'il en soit, on voit qu'il convient de retenir deux cas principaux : celui du costume militaire et celui du costume oriental qu'on appelle souvent phrygien, comme le bonnet qui en fait partie.

L'exemple le plus fameux du costume militaire, nous venons de le rappeler, est celui du Jupiter de Dolichè, tel qu'il apparaît sur la grande majorité des monuments découverts dans les provinces occidentales. Cependant on peut élargir la liste, et de façon très sensible. Ainsi le Jupiter d'Héliopolis, dont nous avons déjà signalé la parenté avec celui de Dolichè, est revêtu lui aussi de la cuirasse[2] ; les découvertes de Doura et de Palmyre enfin, en apportant une masse de documents inattendus, ont éclairé le problème d'un jour nouveau.

Aussi longtemps qu'on ne disposait que des données les plus anciennement connues, on pouvait être tenté de proposer une solution « romaine » ; aussi longtemps, en effet, que les dieux en costume militaire ne paraissaient pas attestés avant la période impériale, on pouvait soutenir l'hypothèse de l'accommodation de l'image divine au goût de l'époque et du public. L'assimilation à l'image de l'*Imperator* paraissait

(1) Tudor, p. 216 ; Rostovtzeff, *Mémoires Acad. Inscr.*, XIII, 2, 1923, p. 390. Pour Chapouthier, *Dioscures*, p. 290, le bonnet est une des preuves de l'identification avec les Cabires ; chez ces derniers, on ne le trouve cependant que rarement (cf. relief de Bachikara, p. 280, fig. 52) à la place du pilos habituel. Il ne nous paraît pas impossible de reconnaître dans le bonnet la transposition du bonnet dace, si bien qu'on ne saurait l'invoquer comme une preuve de l'origine orientale des dieux.

(2) Cf. la bibliogr., p. 129, n. 3. Le costume se réduit à la cuirasse, dont on n'aperçoit d'ailleurs que la partie supérieure avec les épaulières.

s'expliquer sans peine dans le culte de dieux qu'on aimait à désigner par le terme de « dieux militaires ». On entendait, de fait, par ce terme ambigu, plus exactement des dieux de militaires, adorés principalement dans les camps du Limes rhénan ou danubien, et c'est là qu'on s'accordait à chercher *sinon l'origine même du type*, du moins le milieu où il devait se développer. Mais l'ambiguïté signalée viciait la théorie à la base. Sans doute, le culte du maître de Dolichè paraît avoir été répandu surtout dans les provinces occidentales parmi les auxiliaires syriens ; sans doute pourrait-on signaler aussi certains indices de l'imitation d'objets militaires dans son culte, comme les étendards figurant parfois sur les plaquettes métalliques[1].

Mais ne doit-on pas noter aussi que les deux exemples du Dolichénien en « civil » — soit le banal costume oriental — proviennent également, selon toute vraisemblance, de camps de légionnaires ? Et surtout, comme on l'a fait à juste titre, il convient de souligner qu'un dieu aussi généralement vénéré par les militaires que Mithra ne se présente jamais sous les traits de l'*Imperator*[2]. On peut ajouter qu'inversement les dieux de Palmyre et de Doura, parmi lesquels on compte les exemples les plus nombreux du costume militaire, sont selon toute apparence des dieux de citadins ; le cas est sûr pour Palmyre au moins. Et l'on pourrait faire la même réflexion pour l'Héliopolitain, dont les connexions avec les militaires sont bien moins nettes que celles du Dolichénien[3]. Est-il même assuré que ce dernier ait été une sorte de monopole de l'armée ? Le fait est des plus

(1) P. ex. K 41 = M 50 et K 60 = M 65-66. On rapprochera les étendards de Carrhae et d'Hierapolis, cf. *Excavations at Dura, Rep.* III, p. 115 et pl. XVIII ; il n'est question ici que de leur forme et non de leur origine.

(2) Sauf Tarse, C 3 = H 14 ; cf. les remarques de v. Bissing sur la théorie romaine, *Aegypt. Kultbilder*, p. 21-22 (cf. p. 260, n. 2). Pour la confusion que présentent les termes, cf. Rostovtzeff, *Aegyptus*, 1933, p. 509 à propos de Hadad qui est *Kämpfer*, et donc *militärischer Gott*, et dieu des armées. De même, la remarque, *Dura and the problem of Parthian art (Yale class. stud.* V), p. 210, n. 64 : « *a well-known instance of militarization of a Sun-god is that of Mithra* ». *On ne sait à quoi se reconnaît cette militarisation du dieu, en tout cas pas à son* costume. La thèse romaine sur l'importance des légions fut aussi celle de Paribeni, *Bull. Société d'Alexandrie*, 1910, p. 177, et de Nilsson, *ARW*, 1925, p. 575.

(3) Le dieu ne figure pas dans la liste des dieux de l'armée romaine donnée par Domaszewski, *Religion des röm. Heeres.*

incertains, on le verra, précisément pour le dieu à propos duquel il est le plus généralement et le plus résolument affirmé, Mithra (cf. p. 395). Enfin, le rôle de l'armée romaine a été réduit à celui de simple véhicule de ces différents cultes par Rostovtzeff lorsqu'il a découvert que le type du dieu militaire remonte encore à l'époque hellénistique ; cuirasse à lambrequins et *paludamentum* ne sont plus que la modernisation d'un armement plus ancien[1]. Les constatations que nous avons déjà faites sur le milieu dans lequel se développent nos reliefs cultuels ne rendront pas cette remarque surprenante. Sans doute Rostovtzeff propose-t-il une réédition de la solution « romaine » en prêtant aux Séleucides la création du type au profit de leurs mercenaires orientaux, initiative qui aurait été ou acceptée, ou peut-être amplifiée, par les Parthes. Mais les objections que nous avons mises en évidence restent valables encore. On s'aperçoit ainsi qu'il convient de préciser le sens même du terme de « dieux militaires » ; ne mériteraient cette appellation dans une acception stricte que les dieux de l'armée et de la guerre, les *di militares* des Romains ; mais ni le Dolichénien, ni l'Héliopolitain, ni Mithra n'étaient revêtus de fonctions aussi strictement limitées. Ainsi, en définitive, de même que le terme de dieu cavalier ne peut désigner d'abord que toute espèce de dieu à cheval et que ces dieux ne doivent leur monture en aucune manière aux habitudes de cavaliers de leurs adorateurs, de même le terme de « dieux militaires » s'applique en fait aux dieux en costume militaire et, le mot prononcé, l'explication de l'armement — comme celui du cheval — reste tout entière à trouver.

Étudiant les cas des dieux militaires de l'Égypte ptolémaïque et romaine, von Bissing a avancé des considérations plus séduisantes que celles que nous venons de rejeter[2].

(1) Sur les éléments du costume militaire, Rostovtzeff, *Dura and the problem of Parthian art (Yale class. stud.* V), p. 207-209 ; cf. sur la cuirasse hellénistique à Doura et à Palmyre, H. Seyrig, *Syria*, 1941, p. 34 s. Rostovtzeff, après avoir marqué quelque hésitation sur l'origine véritable de ces dieux — ou séleucide ou locale — continue « *this page of religious history is characteristic of the Parthians* ». On ne voit trop dans quel sens ; innovation ou simple réception ? La thèse de l'origine militaire est plus nettement affirmée par le même auteur dans *Aegyptus*, 1933, p. 509 s.

(2) Von Bissing, *Aegypt. Kultbilder in Ptolomäer-und Römerzeit* (*Der alte Orient*, 34), p. 19 s. ; auparavant, *Expedition Sieglin*, I, p. 148, 158, n° 76, sur les rapports avec Horus.

La militarisation des dieux serait le résultat de conceptions nouvelles apparaissant à l'époque hellénistique et traduites *en images à l'époque romaine* ; c'est à la première de ces périodes que se serait développée dans le paganisme une idée analogue à celle de la *militia Christi* quelques siècles plus tard, une doctrine qui concevait les dieux comme les commandants suprêmes, rois ou empereurs, et leurs fidèles comme leurs soldats. C'est en Égypte naturellement que von Bissing place la genèse de ces croyances.

L'auteur cité n'a cependant pas cherché à approfondir le problème délicat soulevé de la sorte ; et c'est chez Cumont qu'on trouvera les indications nécessaires sur cette notion de *militia dei*[1]. Dans certaines religions à mystères, en effet, comme le culte d'Isis, la notion de *militia dei* semble avoir existé à l'époque romaine pour le moins, comme le prouve le témoignage d'Apulée. Il y a quelque chance d'ailleurs que cette conception doive beaucoup aux spéculations de certaines sectes philosophiques, celle des Stoïciens surtout ; la rigueur de la doctrine de ces derniers pouvait facilement aboutir à une telle interprétation des rapports entre la divinité et les hommes. En tout cas, la possibilité est donnée, à une date tardive du moins, de la diffusion de notions qui voyaient dans le dieu suprême le ἡγεμών ou le στρατηγός, et dans les fidèles les στρατιῶται, selon la formule de Maxime de Tyr (X, 9).

Il ne faut cependant pas négliger les difficultés que soulève cette théorie. Il s'agirait tout d'abord de se rendre compte de l'extension et de la profondeur de cette conception nouvelle de la *militia dei*. En un mot, il faudrait prouver que les conceptions auxquelles von Bissing et Cumont font appel ont été particulières aux cultes des dieux que nous voyons porter le costume militaire[2]. Mais la démonstration serait plutôt ardue. Ainsi pour éliminer d'abord le cas de l'Égypte,

(1) Cumont, I, p. 316 et 317, n. 1 ; *Religions orient.* [4], p. x, avec notes. On a rapproché à propos du Dolichenus l'inscription *CIL*, VI, 406 = 30758 (K 141 = M 200) de l'Aventin : *quos elexit IOMD sibi servire ;* pour Merlat, p. 195 : « ces personnages devaient leur charge à une élection » — donc pas de caractère mystique.

(2) Le cas de la religion mithriaque reste contesté. On sait que les mystères comportaient le grade du *miles ;* Dölger en conclut que la notion de *militia dei* ne s'étendait pas à l'ensemble du culte, *cf. Antike und Christentum,* I, p. 88, et II, p. 271 ; *contra*, Perdrizet, *ARW*, 1911, p. 128.

il paraîtra plus simple de croire, avec von Bissing déjà, que Horus et ses acolytes portent les armes comme les guerriers mythiques qu'ils sont ; il est frappant, en effet, de constater que les dieux militaires égyptiens se recrutent surtout dans le cercle du culte osirien et que, dans ce culte, le mythe du combat d'Horus contre les forces de Seth occupe une place de premier plan[1]. Le costume militaire peut ainsi trouver son explication — et c'est une possibilité toujours à envisager — dans le mythe même. En réalité, l'Égypte n'offre qu'un petit nombre d'exemples, et l'image du dieu militaire n'y est guère plus familière que celle du dieu cavalier ; son domaine d'élection paraît au contraire avoir été la Syrie.

Mais là, les difficultés sont le résultat d'une variété manifeste. A côté du Dolichénien et de l'Héliopolitain, on placera surtout les dieux de Doura et de Palmyre. Dans la cité du désert, c'est la grande triade de Bêl, Iarhibôl et Aglibôl qui vient en tête, mais à ses côtés se placent au moins deux autres dieux cuirassés et armés encore anonymes[2]. A Doura, outre les dieux palmyréniens déjà nommés, on connaît la figure d'Aphlad armé et cuirassé[3] ; enfin un dieu militaire bien attesté à Palmyre, Shadrafa, est connu sous les mêmes traits dans d'autres endroits de la Phénicie et de la Syrie[4]. Mais cette liste n'épuise pas celle des panthéons de Doura et de Palmyre, ni celle du reste de la Syrie. A Doura, par exemple, Zeus Kyrios, une forme de Baalshamin sans doute, n'est connu que revêtu du costume civil, et il en va de

(1) Cf. les exemples cités par von Bissing, *l. l.*, p. 17-18 et 21-23, fig. 14-16. Bès s'explique comme Horus : c'est un combattant et on le rencontre pour les mêmes raisons à cheval, cf. ci-dessus, p. 121 et 122. Il reste un exemple douteux, celui de Chnubis.

(2) Grande triade de Palmyre, H. Seyrig, *Syria*, 1932, p. 190, pl. XLII ; *ibid.*, fig. 3 (relief disparu) ; une tessère, une monnaie, une fresque de Doura : Cumont, *Fouilles de Doura*, p. 122, pl. 55 ; sans doute aussi sur le relief du Wadi Miya, cf. Seyrig ; *l. l.*, p. 260, pl. LVI, et peut-être sur un relief du Louvre, p. 258, pl. LV. Une autre triade militaire apparaît sur la fresque du tribun Terentius à Doura, cf. Cumont, *Fouilles de Doura*, p. 89, pl. XLIX-LIV = Syria, 1932, pl. XLIII. Pour les dieux cuirassés inconnus, relief du Wadi Miya, *ibid.*, pl. LVI ; le même dieu sans doute sur le relief de Palmyre, pl. XLII ; un autre, pl. LVII (relief de l'Antiquarium de Berlin). Iarhibôl et Aglibôl avec une déesse, *Syria*, 1934, p. 179, fig. 2 (plafond du temple de Bêl) ; Iarhibôl seul sur un relief de Doura, *Excavations at Dura, Rep.* VII-VIII, pl. XXXV, 2, p. 264.

(3) *Excavations at Dura, Rep.* V, p. 107, pl. XIII.

(4) Sur Shadrafa, H. Seyrig, *Syria*, 1934, p. 168 ; Starcky, *ibid.*, 1949, p. 67 ; R. Dussaud, *ibid.*, p. 220 ; A. Caquot, *ibid.*, 1952, p. 74.

même pour Baalshamin à Palmyre, du moins quand le dieu est représenté seul[1]. Voici enfin deux dieux plus étroitement unis dans cette ville : Malakbêl et Iarhibôl ; celui-ci, on l'a vu, n'est connu que comme militaire, celui-là qu'en civil — sauf dans le cas où il forme une triade militaire avec Baalshamin et Aglibôl[2]. Et ce caractère facultatif de la tenue militaire doit sans doute être retenu dans d'autres cas[3].

Cette variété semble suggérer que le cas du dieu militaire est très voisin de celui du dieu cavalier ; casque et cuirasse sont les indices d'une fonction, ou générale, ou passagère. Mais que cette fonction ne soit pas particulière aux cultes à mystères et à leurs doctrines, la liste que l'on vient de donner semble le prouver suffisamment. N'est-il pas préférable ainsi de faire appel à des notions plus générales et moins précises ? On songerait volontiers à une conception qui paraît avoir été assez commune parmi les Sémites, celle du dieu des armées, du dieu qui apparaît comme le roi de la cité ou du peuple qu'il mène au combat victorieux ou qu'il protège contre l'assaut des ennemis[4]. N'est-ce pas là qu'il faut chercher l'origine du costume de la triade palmyrénienne, triade poliade ? là encore que réside l'explication de l'habit militaire du Dolichénien et de l'Héliopolitain, formes récentes de Hadad, dieu de l'orage et dieu combatif aussi[5] ? Au contraire, les dieux de la végétation, comme Malakbêl ou Baalshamin, se satisferaient volontiers d'un vêtement plus conforme à leurs fonctions pacifiques, sauf dans le cas où ils sont promus eux aussi à ce rang de divinités protectrices suprêmes[6],

(1) Pour Zeus Kyrios, *Excavations at Dura, Rep.*, VII-VIII, p. 292, pl. XXXVII. Cf. aussi en « civil » : Adonis, *ibid.*, p. 158, fig. 44 ; le Gad, *ibid.*, pl. 33, fig. 258-260. Le cas est douteux pour Zeus Théos, *ibid.*, p. 196, fig. 50, en costume d'apparat iranien, mais avec char.

(2) Poutre du temple de Bêl, *Syria*, 1934, pl. XXII ; relief de la Palmyrène, Schlumberger, *Palmyrène du Nord-Ouest*, pl. XXXVI, p. 76 ; relief du Capitole, S. Reinach, *RR*, *c* 177 = *Syria*, 1937, p. 199-210 et pl. XXXI.

(3) P. ex. pour les divinités armées qui assistent au combat contre le dragon sur une des poutres du temple de Bêl, cf. *Syria*, 1934, pl. XX et XXIV.

(4) P. ex. Dhorme, *Religions de la Babylonie et de l'Assyrie (Mana)* sur les dieux nationaux, Bel-Marduk et Assur ; ou du même, *Religion des Hébreux nomades*, p. 351 s.

(5) Sur cet aspect de Hadad, cf. Rostovtzeff, *Aegyptus*, 1933, p. 509 ; confirmé par les textes de Ras Shamra, si l'identification avec Baal est admise.

(6) Le cas de Malakbêl est instructif ; à côté de la représentation déjà citée, on le trouve formant une triade militaire avec Baalshamin et Aglibôl, cf.

comme cela semble être arrivé pour le dernier nommé ; sauf encore dans le cas où le dieu se trouvait mêlé à un événement justifiant le port des armes.

Ainsi de façon générale, ce sont les formules les plus larges qui paraîtront les meilleures ; telle par exemple, celle de Rostovtzeff pour qui les Parthes ont reconnu dans ces divinités les protecteurs et les défenseurs de leur Empire. Telle encore celle de Cumont — à condition de la dépouiller de tout rappel trop précis du camp et de l'organisation militaire — : « en les revêtant du harnois que portaient les statues des empereurs adorés dans les camps, on les reconnaissait au même titre que ces princes comme des « seigneurs » et des « rois », et leurs fidèles comme des esclaves ; on les rapprocha du monarque, *dominus ac deus*, qui exerçait sur ses sujets une domination absolue et qui, en particulier, était le chef tout-puissant des soldats »[1] — on dira le maître de la paix et de la guerre, et le roi de la cité ou du monde. Et ne peut-on parfois tout simplement considérer le costume militaire comme l'illustration de l'épithète d'*Invictus* conférée au dieu ?

Mais ces constatations ne résolvent pas le problème de la représentation adoptée ; car l'image du dieu militaire est nouvelle, au même titre que celle du dieu cavalier. Dans le panthéon de la Grèce et de Rome, le costume militaire n'est revêtu que par les divinités guerrières, Arès ou Mars, et non par toute espèce de divinité poliade ou cosmique. Et, fait plus remarquable, le costume militaire n'a pas davantage de racines dans les traditions nationales de l'Orient. Ceci pour la bonne raison qu'il n'existait pas d'uniforme à haute époque ; le guerrier se distinguait du civil non par son accoutrement, — en Égypte il ne possédait même pas de casque — mais par les armes qu'il tenait à la main. Ce qui distingue nos dieux avant tout, c'est le port de la cuirasse, et il est difficile de ne pas reconnaître dans cette pièce de

H. Seyrig, *Syria*, 1933, p. 246 s., et 1937, p. 198, où cette triade est interprétée comme le résultat d'un syncrétisme tardif reposant sur le modèle de la grande triade.

(1) Cumont, *Syria*, 1920, p. 185, où l'on fera les réserves nécessaires sur le rôle des statues des empereurs dans les camps et sur les fidèles-esclaves de leurs dieux. En Orient sans doute, la soumission à la divinité s'exprimait toujours par des formules plus énergiques ; mais il reste la marge nécessaire entre ces formules et la conviction de l'initié-esclave de son dieu.

armure une innovation grecque, qui date en Orient de la riode hellénistique[1].

Le caractère adventice et tardif du costume militaire paraît encore ressortir de façon nette de la manière dont il est porté par les deux Jupiter, celui de Dolichè et celui d'Héliopolis. La cuirasse dont est revêtu ce dernier est un véritable défi au bon sens ; alliée à la gaîne et à la longue tunique tombant sur les pieds, elle ne peut posséder qu'une valeur symbolique. Dans le cas du Dolichénien, les anomalies ne sont pas moins flagrantes. Jamais le dieu ne possède un costume militaire complet ; parfois la cuirasse est passée par-dessus la tunique à manches (K 116 = M 149 et K 202 = M 242) ; parfois le dieu est encore vêtu du pantalon long (K 202 = M 242 et K 277 = M 322). Mais surtout, nous l'avons signalé, il ne porte jamais le casque, mais en règle générale le bonnet phrygien. Parfois ce bonnet est remplacé par une forme aberrante, ou arrondie ou pointue (K 60 *a* = M 65 et K 175 = M 206), ou encore par une tiare de type oriental (K 188 = M 190 et K 202 = M 242). Or cette tiare, qui apparaît aussi sur les reliefs de style provincial trouvés en Syrie, en particulier sur ceux de l'Amouq et de Khaltan, où elle accompagne la cuirasse, doit être considérée comme un élément oriental traditionnel[2]. Elle devait être alliée antérieurement au costume d'apparat princier, sans doute d'origine iranienne, dont certains reliefs syriens offrent encore le reflet ; somme toute, l'aspect du Dolichénien ne devait pas différer sensiblement de celui que présentent rois et dieux sur les reliefs du Nemroud Dagh[3], à une certaine date du moins, c'est-à-dire avant l'hellénisation du type, marquée en bonne partie par l'adoption de la cuirasse et la substitution d'une autre coiffure orientale, le bonnet phrygien.

Ainsi, par un retour curieux, la cuirasse, cet élément du

(1) C'est la forme de la cuirasse grecque (le type « musclé ») qui en fait un signe distinctif, sinon la cuirasse elle-même, qui n'était pas inconnue en Orient. Sur beaucoup de scènes de batailles (vases ou sarcophages) la différence entre Romains et Grecs d'un côté, barbares de l'autre, est traduite de la même manière ; cf. cependant pour des Perses portant la cuirasse, H. Schoppa, *Darstellung der Perser*, p. 50 et 53.

(2) De même sans doute aussi, la tresse que nous retrouvons sur les deux reliefs syriens, ainsi que sur K 180 = 190 et K 202 = M 242 ; cf. Seyrig, *Syria*, 1933, p. 373, n. 5 ; E. Will, *Syria*, 1952, p. 63.

(3) Humann-Puchstein, *Reisen*, pl. XXXVIII, ou H 6.

costume militaire grec et romain, devient la marque distinctive du dieu oriental ; c'est un insigne que l'on emprunte à la civilisation de l'Occident pour traduire des conceptions anciennes et pour les rendre sensibles aux nouveaux maîtres. Mais cette valeur symbolique reconnue au costume militaire nous place devant un problème plus vaste, celui de l'image que *l'art de la Grèce et de Rome a conférée aux dieux de* l'Orient.

Le deuxième costume que nous avons relevé sur nos monuments, le costume oriental, nous permet de saisir la question à son point de départ. Quand l'art grec se vit placé devant le problème de la représentation des barbares, ce fut d'abord pour donner une image de ses voisins immédiats, soit les barbares du Nord, Thraces ou Scythes, ou ceux de l'Est, les maîtres de l'Asie Mineure. Or il se trouve que le costume de ces différentes nations présente, à côté de divergences certaines, une série de traits communs qui le distinguaient avant tout de l'habillement grec ; ainsi la coiffure, un bonnet de forme pointue en Thrace, un bonnet à fanons chez les Scythes, ou encore la tiare médique ; et ensuite la tunique à manches et le pantalon. H. Schoppa a essayé de montrer que le costume qui a servi de base à l'art grec était celui des Scythes servant de mercenaires à Athènes dès le VIe siècle[1]. C'est lui qui est représenté d'abord sur les vases attiques, non d'ailleurs sans inexactitudes ou même impossibilités matérielles ; non sans inconséquence aussi, il est conféré dans ses traits essentiels aux Perses, quand ces derniers devinrent les barbares par excellence. Encore la céramique offre-t-elle une certaine variété, non exempte certes de fantaisie, puisqu'elle se trouve en mesure par exemple de traduire l'aspect chamarré des étoffes orientales. Mais conforme à ses tendances classiques fondamentales, l'art grec cherche à créer un costume barbare typique qui se trouvera définitivement constitué à la fin du Ve siècle[2]. Il se compose des éléments signalés : bonnet, tunique et pantalon. Au cours de l'époque hellénistique et romaine, il sera donné à toutes sortes de barbares encore

(1) H. Schoppa, *Darstellung der Perser*, p. 26 (costume scythe ; p. 46 (perse) ; p. 49, *Barbarentracht*).

(2) H. Schoppa, *l. l.*, p. 51, avec notes sur le degré de véracité de ces différentes représentations.

inconnus jusque-là, avec des modifications qui sont en partie le fruit de l'arbitraire, en partie du souci d'exactitude. Rien n'est plus aléatoire souvent, en vérité, que l'identification des innombrables figures de barbares ornant des monuments divers *sous l'Empire*[1].

Mais s'il est bien certain que le costume ainsi constitué est conventionnel, sinon tout à fait arbitraire, et le fruit d'une vision simplifiée de la réalité, certains indices nous portent à croire qu'il ne fut pas prêté indifféremment à toute espèce de barbares auxquels les Grecs eurent affaire. Ainsi les Égyptiens, d'ailleurs très exceptionnellement représentés, portent dans le fameux épisode d'Héraklès et de Bousiris une grande robe blanche[2]. De même pour les Phéniciens ; n'est-il pas frappant que les héros phéniciens, comme Cadmos ou Adonis, ne se distinguent pas des héros grecs, alors que les Asiatiques comme Pélops, Persée, Pâris, Attis ou autres, se reconnaissent toujours à un élément quelconque de leur costume, ne leur resterait-il que le bonnet phrygien[3] ? Il y a ainsi quelque apparence que l'art grec ait limité le costume barbare décrit aux porteurs de pantalons véritables, ainsi aux Scythes, aux Perses et à leurs sujets anatoliens, alors qu'Égyptiens, Phéniciens et peuples voisins ne pouvaient le recevoir[4]. La distinction est ancienne, puisqu'elle est déjà nette sur les vases et semble avoir été observée jusqu'à l'époque romaine. Cette répartition géographique paraît bien encore respectée sur nos reliefs. Ainsi le costume phrygien est uniformément prêté aux dieux de l'Anatolie ou de l'Iran, Sabazios, Mèn et Mithra surtout, et

(1) *Dict. Ant. s. v. barbari ;* pour la difficulté de l'identification de ces figures de barbares, cf. aussi Toynbee, *Hadrianic school,* p. 144 s., à propos de l'Hadrianeum de Rome.

(2) Nous ne pouvons citer pour l'Égypte que l'épisode d'Héraklès et de Bousiris — avant les images réalistes de la période hellénistique, cf. Furtwängler-Reichhold, pl. 51.

(3) Pour les héros phéniciens, cf. les lexiques courants *s. v.* de chacun ; aussi Haas, *Bilderatlas,* fsc. 9-11, fig. 94 s. (Adonis) et 124 s. (Attis). Un cas curieux est celui des Éthiopiens qui reçoivent le costume des barbares sur les vases ; cf. Schoppa, *Darstellung der Perser,* p. 49, et app. XI (on ignorait manifestement leur aspect).

(4) Dans la pratique le costume oriental distingue des divinités anatoliennes ; le terme de « phrygien », qui lui est donné parfois, et en tout cas au bonnet, prête à confusion. On n'a cependant pas encore perdu l'habitude de tirer des conclusions de ce vocable mal choisi.

l'on ne peut guère citer d'exemples de dieux militaires dans cette région, abstraction faite de quelques cavaliers, pour lesquels l'armure s'explique par leurs fonctions guerrières déjà indiquées par leur monture[1]. Aussi n'est-ce peut-être pas un simple effet du hasard si Mithra endosse la cuirasse sur une monnaie de Tarse, ou s'il ne porte pas le pantalon sur le relief de Sidon qui lui a donné le costume du chasseur grec. Inversement, nous ne connaissons pas de dieu égyptien qui revête le costume oriental, et le cas reste exceptionnel en Syrie[2], sinon dans l'art local et sous la forme du costume iranien conforme à l'usage ; en Commagène, pays frontière entre la Syrie et l'Anatolie, le dieu est revêtu de la cuirasse, mais porte le bonnet phrygien et parfois même la tunique et le pantalon.

Le caractère de convention de ces deux costumes, oriental et militaire, est curieusement souligné par d'autres indices qui accusent nettement aussi l'origine de cette convention. Ainsi le Jupiter Dolichénien continuait à être représenté en costume oriental en Syrie même, où la place des éléments traditionnels reste considérable dans le cas même où la cuirasse est adoptée, comme à Khaltan ou sur l'Amouq[3]. Une constatation analogue s'impose après l'examen des monuments de Sabazios ; alors que ce dernier n'est connu en Occident que revêtu du costume oriental, il n'est encore

(1) Cf. maintenant le cas très net de Kakasbos, L. Robert, *Hellenica*, III, pl. II, 22 ; III, 23 et II, 14.

(2) En Égypte, une série de dieux sans doute syriens, connus par des volets de triptyques ou des reliefs ne portent ni le costume militaire, ni le costume oriental, mais l'habit grec ; cf. Rostovtzeff, *Aegyptus*, 1933, p. 493 s. ; Cumont, *Mélanges Dussaud*, p. 3 s., et les reliefs du Caire, *Catalogue général*, n° 27569 (mais au contraire pour Antaios, *ibid.*, n° 27572). — En Syrie, un cas de dieu anatolien importé est celui du dieu lunaire de Laodicée du Liban (cf. de Saulcy, *Numism. de Terre-Sainte*, p. 2). On rapprochera une figure moins nette sur les monnaies d'Esbus (de Saulcy, p. 393, et *BMC Arabia*, pl. V, 3, p. XXXIII, avec bonnet phrygien) et de Gaba (de Saulcy, p. 341, pl. 19, et *BMC Galatia*, p. LXXXIII, 300 et pl. XXXVII, 8) avec bonnet phrygien. Dans ces deux cas, l'absence du croissant ne permet pas l'identification d'un dieu lunaire. Mais l'influence du type de Mèn se fait encore sentir à Esbus, où le dieu pose le pied sur une tête de taureau. Différent semble le cas de Balanée-Leucas, où l'on voit un personnage coiffé d'une tiare, ou d'un bonnet phrygien, debout dans un char et de face, cf. *BMC Galatia*, pl. XXXVII, 3 et 4, *s. v. Leucas*.

(3) Cf. ci-dessus, p. 233 n. 2.

représenté dans sa patrie qu'en costume grec[1]. On dirait que c'est pour l'exportation, pour la présentation au monde gréco-romain, que cuirasse ou tunique et pantalon ont été conférés à ces divinités. Il se manifeste donc dans le choix de ces accessoires l'observation de règles universellement admises dans l'art gréco-romain.

Le costume militaire répond ainsi à des préoccupations analogues à celles qui inspiraient l'adoption du costume oriental : il s'agissait de distinguer un dieu étranger par son costume même. Mais la tradition de l'art grec ne reconnaissait pas le costume oriental aux dieux ou aux héros de la Phénicie, seule région de la Syrie anciennement connue aux Hellènes ; et forts de certaines conceptions religieuses locales, les artistes grecs placés devant la nécessité d'une solution nouvelle pouvaient adopter la cuirasse et le casque. Le fait est d'autant plus remarquable que Palmyre et Doura prouvent que le costume oriental — celui-là même que prétendait rendre, entre autres, l'habit conféré par l'art grec aux dieux iraniens et anatoliens — servait pour le moins de vêtement de parade et était en tout cas accordé aux dieux[2] ; mais peut-être la richesse même de cet habit de parade faisait-elle apparaître le costume oriental ordinaire comme trop terne, dans le cas surtout des grands dieux, et insuffisant à traduire leur toute-puissance[3].

(1) Cf. les exemples cités p. 257, n. 1. Une solution de ce fait curieux reste possible : celle d'une origine locale du type (Pergame ?). Toutefois, il se peut que l'art grec ait tranché la question anciennement, s'il faut en croire L. Curtius, *Jahrbuch*, 1928, p. 281, qui reconnaît Sabazios sur les vases du IVe s. — en costume oriental (cf. aussi Lehmann-Hartleben, *Dionysiac sarcophagi in Baltimore*, p. 22).

(2) Cf. p. ex. Malakbêl sur la poutre du temple de Bêl. Pour ce costume de parade, cf. H. Seyrig, *Syria*, 1937, p. 3 s.

(3) Mithra semble porter en règle générale le costume oriental banal. Quelques monuments montrent cependant les restes d'un habillement plus luxueux, C 38, 70 et 93 : ceinture large et décorée, chaussures ; C 82, 79, 85 : manteau constellé ; C 98, 100, 193, pantalon avec bande ; la peinture a pu suppléer à l'insuffisance de la pierre. De fait, le groupe du Mithréum de Capoue (S 74 = A. Minto, *Not. scavi*, 1924, pl. XVII, planche en couleurs) donne au dieu un costume chamarré avec galons à la tunique et au pantalon, selon ce que l'on sait du costume iranien véritable. Toutefois, le rendu de l'étoffe du pantalon sur plus d'un monument (multiplicité des plis transversaux) exclut cette solution. — Notons que le costume oriental prêté aux Anatoliens est le fait d'une généralisation hardie ; nous n'avons pas de raisons de croire que le pantalon et la tunique à manches furent portés en Asie Mineure avant l'arrivée des Perses ; cf. p. ex. pour le costume des Lydiens, Hérodote, I, 155.

Ainsi ces deux costumes, militaire et oriental, représentent à titre égal des conventions propres à un art bien défini, même si leur signification n'est pas identique, l'un étant une marque d'origine, l'autre l'insigne d'une fonction — dans la pratique, particulière surtout à une région donnée. Leur choix était un des aspects que soulevait l'*interpretatio graeca* ou *romana* des divinités étrangères. Rien n'était plus facile que l'assimilation nominale, l'identification à Zeus, Héra, Apollon ou tout autre membre de l'Olympe gréco-romain, identification précisée au besoin par une épithète, ou d'origine ou de qualification. Sans doute aussi, plus d'une fois, les traits des dieux grecs étaient adoptés sans changement majeur, sinon dans le choix des attributs. C'est la solution qui prévalut dans les provinces occidentales ; mais celles-ci étaient dépourvues sans doute de traditions bien définies, surtout au point de vue iconographique. C'est la solution qui était toujours possible en Orient et qui a servi plus d'une fois. On remarquera que le groupe du Tauroctone signé par Criton l'Athénien a abandonné le costume oriental, et nous avons vu que pour Sabazios il n'était pas de règle en Orient même ; nous avons rencontré aussi Zeus Kyrios à Doura en costume hellénique, et c'est une liste qu'on pourrait allonger de beaucoup.

Toutefois, dans ces régions, la personnalité des dieux était en général plus élaborée et rendait plus difficile une assimilation pure et simple aux divinités de la Grèce et de Rome. Le fait est saillant pour l'Égypte qui a le plus fidèlement préservé ses dieux nationaux et jusqu'aux noms sous lesquels on les invoquait en Occident[1]. En Syrie et en Anatolie, on l'a vu, la situation était plus complexe ; on éprouvait le besoin de souligner l'origine des divinités de ces régions par certains détails de l'habillement, et peut-être surtout quand on voulait les présenter à l'Occident. Mais un aspect de ce travail d'adaptation doit être souligné avant tout. Ce n'est pas l'Orient qui manifeste surtout sa force de conquête ou de résistance, qui impose ses images ancestrales ; c'est l'art grec qui affirme la puissance de ses conventions. Les types élaborés ne sont pas imaginables en dehors des traditions

(1) I. Noshy, *The arts in Ptolemaic Egypt*, p. 123, et Erman, *Religion der Ägypter*, p. 358.

de cet art, et leur création illustre encore de façon saisissante les procédés des artistes hellénistiques que nous avons déjà vus à l'œuvre. Les dieux de l'Orient sont reçus dans le monde *gréco-romain, mais non sans qu'on ait en quelque* sorte procédé à leur toilette pour les rendre acceptables.

CHAPITRE V

LES ÉLÉMENTS ACCESSOIRES

Sur les *monuments que nous étudions*, la *personne du* dieu n'apparaît pas seule, mais accompagnée d'éléments et de figures accessoires ; un simple coup d'œil jeté sur les reliefs mithriaques montrera à quelle complexité on pouvait atteindre. Avant de passer à l'étude générale de l'union de ces motifs avec l'image du dieu, nous nous arrêterons à un cas particulier bien défini, celui des deux luminaires célestes flanquant la figure d'un dieu principal.

1. — LA REPRÉSENTATION DE SOL ET DE LUNA

La représentation de Sol et de Luna, soit montés sur leur char, soit plus souvent réduits à une tête ou à un buste ornant le sommet du bas-relief religieux de l'époque impériale, est un fait bien connu et souvent considéré comme banal. Cependant Cumont écrivait jadis[1] à propos des monuments mithriaques : « Les deux figures se font pendant et se répondent symétriquement, Sol étant toujours placé à gauche et Luna à droite. Il n'est pas possible de découvrir le motif pour lequel a été adoptée une règle qui n'est suivie avec cette rigueur que sur nos bas-reliefs. D'ailleurs, en général, l'union et l'opposition des deux luminaires qui tour à tour éclairent le monde ne sont marquées de cette façon abrégée que sur un petit nombre de monuments antiques, et le motif paraît s'être répandu avec les cultes orientaux ». Ces remarques ne se trouveront pas fondamentalement modifiées par l'examen

(1) Cumont, I, p. 122.

des faits et elles formulent toujours de façon adéquate les principaux aspects du problème : diffusion du motif, principe de la représentation réduite (tête ou buste) et « origine orientale » des deux figures.

A. — Sol et Luna sur les reliefs cultuels gréco-romains

Il importe, au préalable, de préciser les données que fournissent les différents groupes de reliefs que nous étudions.

Pour les monuments de Mithra, qui offrent l'exemple le plus connu et toujours le plus rigoureux de la présence

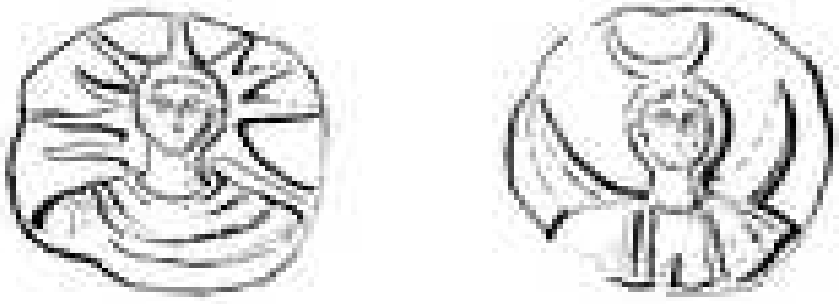


Fig. 50. — Bustes de Sol et de Luna (relief mithriaque de Mauls, C 239).

de Sol et de Luna, on trouvera encore les indication essentielles dans l'ouvrage de Cumont. Les deux figures sont placées soit au-dessus du bord de la grotte où s'accomplit l'immolation du taureau, soit, comme le dit l'auteur cité, « quand la caverne n'est pas représentée, ou simplement quand des motifs techniques ont rendu préférable cette disposition, les images des deux divinités sont placées à droite et à gauche de la tête du dieu tauroctone » — ce qui est très souvent le cas.

Pour la conception du motif, on distinguera deux groupes. Dans le premier, le type adopté est celui de la représentation complète ; autrement dit, on voit, à gauche, le char du soleil escaladant la voûte céleste et, à droite, l'attelage de la Lune en train de descendre ; sur les monuments particulièrement soignés, les figures d'Hespéros et de Phosphoros précèdent le véhicule des deux divinités astrales. Plus fréquemment cependant, ces dernières ne sont représentées que de manière abrégée ; on ne voit que leur tête ou

leur buste, et elles apparaissent alors ordinairement de face (fig. 50), à l'occasion de trois-quarts et, dans ce cas, Sol est toujours tourné vers Mithra. Exceptionnellement enfin, la représentation anthropomorphique fait place à des symboles, étoile ou croissant, ainsi sur le petit relief de Doura et sur un monument dalmate (C 234)[1].

On ne retrouve les deux luminaires avec une égale régularité que sur les monuments des Cavaliers danubiens ; ils ne sont absents que sur une pièce du Cavalier unique (T 30), quelques médaillons de métal (T 106-108), où la grossièreté suffit à expliquer cette anomalie, et enfin des pierres taillées (T 120-123), sur lesquelles ils sont remplacés par des symboles. Une place à part revient aux plaquettes de plomb pannoniennes, où le quadrige solaire surmonte l'ensemble de la scène (T 71-92), sauf sur deux pièces, où les bustes ornent des acrotères de part et d'autre du quadrige formant motif central (T 93-94).

On ne rencontre jamais — mais ceci s'explique par la taille réduite de ces monuments — que la forme du buste ou de la tête. De même, en règle générale, comme sur les monuments mithriaques, Sol figure à gauche et Luna à droite, et dans les rares cas où le dispositif inverse est adopté, on croira avec Tudor à un « accident » (T 26, 40 ; 95-98 ; 104-105). La correspondance avec le deuxième groupe mithriaque est si parfaite que l'on peut croire à une influence stylistique de ce dernier, plutôt d'ailleurs qu'à une influence religieuse[2]. L'importance qu'il convient de reconnaître à cette série est soulignée enfin par l'absence totale des luminaires dans la série parallèle du Cavalier thrace ; on ne saurait citer là qu'un seul document en marge du groupe principal, une des plaquettes métalliques de Razgrad avec le Cavalier au rhyton (S 63). Il est ainsi clair que cette divergence recouvre un aspect profondément différent des deux cultes[3].

Les monuments du Jupiter de Dolichè n'offrent pas une égale régularité. Dans la pratique on peut dire que les deux luminaires sont de règle sur les plaquettes métalliques[4].

(1) Pour le détail, Cumont, I, p. 121 s. — Pour Doura, *Excavations at Dura, Rep.* VII-VIII, pl. XXIX.

(2) Tudor, p. 247-249.

(3) Pour Razgrad, cf. ci-dessus, p. 46, n. 1 et p. 90.

(4) Les deux luminaires figurent sur les pièces suivantes : K 17 = M 346 ; K 25 = M 23 ; K 60 *a* et *b* = M 65-66 ; K 119 *a* = M 152 ; K 120 = M 153 ;

Toutefois les deux figures, toujours sous la forme de têtes ou de bustes, ne flanquent plus l'image du dieu, mais sont placées dans la pointe, côte à côte, souvent surmontées encore ou d'un aigle ou d'une autre tête divine ; sur la *plaquette de Heddernheim* (K 277 = M 322), *le buste du* Soleil seul occupe la pointe, alors que ceux de Sol et de Luna coiffent la tête des deux génies apodes placés sous le groupe principal. Sur les monuments de pierre, les luminaires restent exceptionnels ; on les voit sur un des reliefs de l'Aventin, en compagnie des Dioscures (K 175 = M 206), et sur le relief de Virunum-Klagenfurt (K 112 = M 143), où leurs bustes flanquent le fronton d'un petit édicule qui abrite l'image du dieu. Comme dans les deux séries précédentes, Sol est placé régulièrement à gauche et Luna à droite, sauf sur les deux plaquettes de Heddernheim (K 277 et 278, M 322 et 321). Cette répartition est encore frappante ; on ne manquera pas de remarquer que les plaquettes métalliques proviennent toutes du Limes danubien et rhénan et offrent des rapports évidents de composition avec celles des Cavaliers danubiens et les stèles mithriaques des mêmes régions ; là encore, des influences artistiques semblent avoir joué. Les reliefs en pierre, en tout cas, semblent se tenir plus étroitement au modèle du relief votif grec qui ignore un emploi aussi étendu des figures accessoires[1].

Reste le petit groupe des monuments sabaziaques qui ne permet guère, en raison de son insuffisance même, de constatations sûres. Les bustes figurent, Luna à gauche et Sol à droite, sur la plaquette de Copenhague (S 64), dont le fronton est au surplus occupé par le quadrige solaire ; à Berlin, les luminaires font défaut et un aigle se tient dans le tympan, alors que le char solaire domine la scène voisine groupant Cybèle avec Hermès et Attis. Enfin sur la plaque d'Ampurias, malheureusement mutilée (S 101), on distingue encore à gauche un croissant renfermant une étoile[2].

K 277 = M 322 et K 278 = M 321 ; on les restitue avec une bonne vraisemblance sur K 41 = M 50 et K 139 = M 168.

(1) Kan, p. 24. Le relief K 199 = M 239 réunit côte à côte le buste de Sol et une tête barbue, sans doute celle du dédicant ; entre ces deux figures est gravée une tête de Luna ; le monument est dédié à *Sol Invictus*, et c'est ce dernier qui est représenté.

(2) Pour ces monuments, cf. plus haut, p. 43.

B. — Évolution générale de la représentation de Sol et de Luna

En dehors des séries décrites, la remarque initiale de Cumont reste vraie : on ne trouve plus le Soleil et la Lune associés de la même manière que sporadiquement. Dans une étude d'ensemble sur ce sujet, W. Déonna[1] a réuni un catalogue, incomplet sans doute, mais suffisamment vaste, pour permettre des conclusions sérieuses sur l'importance de ce motif. Si nous nous en tenons à la représentation anthropomorphique — ou complète ou partielle — nous ne pouvons relever que de rares exemples. Voici d'abord un groupe de monuments disparates : une pierre gravée représentant l'Artémis d'Éphèse entre les bustes de Sol et de Luna, la fameuse patère de Parabiago, sur laquelle figurent les deux chars astraux, un relief de Pannonie en forme d'édicule abritant Némésis et montrant les bustes aux angles du fronton, une peinture de Pompéï plaçant les bustes de Jupiter et de Mercure entre ceux de Sol et de Luna, une pierre gravée représentant Jupiter entre la tête radiée du Soleil à gauche et le croissant à droite[2].

Une série plus cohérente est formée par des reliefs de l'Afrique du Nord sur lesquels est figuré le Saturne punique entre le Soleil et la Lune[3]. Il s'agit cependant là d'une série votive dans laquelle la première place n'est pas réservée aux dieux : le buste de Saturne occupe en règle générale un petit fronton, au sommet, flanqué des bustes des deux luminaires. La fréquence du motif retiendra toutefois l'attention et

(1) Déonna, *RHR*, 1947, t. 132, p. 5 s. Cette étude ne présente pas une réunion complète des documents, ni une classification rigoureuse. Ainsi les plaquettes danubiennes sont ignorées à part une mention insuffisante, p. 30.

(2) Artémis d'Éphèse, Thiersch, *Artemis Ephesia*, n° 69, pl. XLVII, 1. Némésis, citée par Roscher, *ML, s. v.*, 160. Parabiago, A. Levi, *Patera di Parabiago*. Jupiter, Gori, 1, pl. VIII. Peinture de Pompéi : *Not. scavi* 1912, p. 105, fig. 3-6. — On fera des réserves sur d'autres monuments cités par Déonna, ainsi sur ceux de Mèn. Sur la stèle de Gaios (Mendel, *Catalogue de Constantinople*, n° 1077), le groupe de la triple Hécate est surmonté d'un buste radié placé dans un croissant ; sur le relief du British Museum (cf. ci-dessous, p. 302 n. 2), une tête radiée est placée dans un croissant ; l'explication reste douteuse et nous n'avons pas le pendant de Sol et Luna. On écartera de même le relief de Coloè, *Diel. Ant. s. v. Lunus*, fig. 4662, groupant le buste de Mèn et celui de Sol.

(3) Toutain, *REA*, 1911, p. 165 ; Cumont, I, p. 122 ; Déonna, *l. l.*, p. 31 avec notes.

l'origine même du culte auquel appartiennent ces monuments sera volontiers considérée comme un indice révélateur. On se trouve de la sorte ramené vers l'Orient.

Il est vrai que la Phénicie n'a pas livré jusqu'à ce jour de monuments qui puissent être considérés comme les modèles de ceux du domaine punique. Il est vrai aussi que dans d'autres cas la prudence est de rigueur. Ainsi nous rencontrons à Palmyre une triade dans laquelle le dieu principal, Bêl, est encadré de deux parèdres, Iarhibôl et Aglibôl, dont les aspects, solaire et lunaire, ne sont pas douteux. Mais ces trois personnages sont toujours équivalents et on ne connaît pas d'exemple de Bêl encadré par les bustes de ses deux servants[1], si bien que le cas paraîtra tout différent et nettement à part. C'est la Syrie pourtant qui nous fournit quelques monuments révélateurs. On peut citer là le relief du Cavalier de Hama offrant l'agencement habituel, un naos de Soueida dont le fronton groupe Sol et Luna autour d'un aigle et un autel du Hauran unissant les mêmes figures sur une de ses faces, un autel de Tyr dont la face principale est ornée d'un aigle, les côtés des bustes de Sol et de Luna, et un monument semblable d'Aqoura. Et l'on n'oubliera pas, enfin, les idoles du Jupiter Héliopolitain sur lesquels les bustes ou les têtes des deux luminaires ornent régulièrement les compartiments supérieurs de la gaîne[2].

Les faits se précisent quand on se tourne vers les représentations aniconiques ; le soleil figuré par une étoile, une rosace, un nimbe étoilé, et la Lune par un croissant sont des plus fréquents. Et l'on constate sans peine que les divinités le plus souvent accompagnées des deux luminaires sont soit anatoliennes, telles l'Artémis d'Éphèse, l'Artémis de Pergè, le Zeus Argaios ou celui de Tarse, soit encore syriennes comme l'Aphrodite de Gabala, différents Zeus syriens comparables au Dolichénien ou à l'Héliopolitain,

(1) Sur cette triade ; cf. H. Seyrig, *Syria*, 1932, p. 190, et 1933, p. 242 et 251. On notera que, selon l'expression de l'auteur, Aglibôl et Iarhibôl sont « l'objet d'un culte propre », au contraire de Sol et Luna.

(2) Cavalier de Hama : *Syria*, 1924, p. 120, pl. XXXI ; *Mélanges de Beyrouth*, 1937-38, p. 58, pl. VII. Naos de Soeuida, Dunand, *Musée de Soueida*, n° 30 ; *ibid.*, n° 19 (autel de Soueida) et aussi n° 46 (buste de Sol). Autel de Tyr : *Syria*, 1927, p. 164, pl. XXXVIII et Aqoura, pl. XXXIX ; cf. aussi autel de Machnaqa avec le soleil et deux foudres : Renan, *Mission*, pl. XXXII, 2, p. 290. Pour Jupiter Héliopolitain, cf. ci-dessus, p. 129 n. 3.

ou encore égyptiens, tel surtout Sérapis[1]. Pour l'Occident, au contraire, on ne saurait citer que des œuvres en quelque sorte anonymes sans désignation certaine du nom ou encore de l'origine[2].

La représentation symbolique des deux luminaires nous conduit ainsi à une origine orientale du motif. C'est l'Orient, en effet, qui fournit les exemples les plus anciens de ces symboles, en présente les variantes les plus diverses, les conserve avec sa constance coutumière pour les transmettre à la Grèce et à Rome[3]. A l'époque hellénistique, le motif est suffisamment banal pour ne répondre plus qu'à une signification des plus générales. On acceptera le plus volontiers sur ce point les formules de H. Seyrig : « La signification de ces deux symboles que l'on rencontre sur une multitude de gemmes et de monnaies ne me paraît pas douteuse ; les dieux qu'accompagnent le croissant et l'étoile sont toujours de grands dieux cosmiques » ; et aussi : « il suffira de remarquer que le Soleil et la Lune n'apparaissent dans les cultes auxquels nous venons de faire allusion que comme de simples attributs des divinités suprêmes, comme un commentaire théologique de l'image qu'ils accompagnent et non comme des objets de culte propres »[4]. Ils seront adoptés enfin comme symboles de leur puissance, par les souverains orientaux, en Asie Mineure ou en Orient[5]. Et ainsi le chemin de l'Occident leur était ouvert ; c'est dans le culte impérial que leur présence est le plus manifeste[6]. Citons les mots de W. Déonna : « En encadrant l'image de certains

(1) Cf. les exemples cités par Déonna, *RHR*, 1947, t. 132, p. 21-32, et les remarques de H. Seyrig, *Syria*, 1932, p. 55, n. 7.

(2) Cf. la liste disparate de Déonna, *l. l.*, p. 33-36.

(3) Pour l'Orient ancien, cf. Déonna, *l. l.*, p. 9 et 17, et p. 13, pour les documents préhelléniques.

(4) H. Seyrig, *Syria*, 1932, p. 55, n. 7, et p. 55-56 ; *ibid.*, 1933, p. 243. Pour les différentes interprétations, Déonna, *l. l.*, p. 38 s.

(5) Cf. Déonna, *l. l.*, p. 9, n. 7 et p. 40, n. 2 et 3.

(6) Déonna, *l. l.*, p. 40-41. — On notera toutefois que le culte impérial fait appel à des notions plus précises et surtout à la théologie solaire. Il n'est pour s'en persuader que de lire les lignes de Déonna, p. 41 : « Les empereurs romains, imitant les monarques orientaux sont comme divinisés, assimilés aux astres, portent la couronne radiée et le nimbe et, sur les monnaies, accompagnent leur image de l'étoile solaire, de l'étoile dans le croissant, surtout depuis le IIIe siècle de notre ère ». Ce n'est donc pas le couple traditionnel de Sol et de Luna qu'offrent ces documents ; cf. encore ci-dessous, p. 297.

mortels privilégiés, rois, empereurs, le Soleil et la Lune leur confèrent un caractère surhumain et divin ».

Cette rapide esquisse, qui se contente de résumer des faits connus et non contestés, établit suffisamment l'ancienneté de l'union du Soleil et de la Lune avec d'autres divinités en Orient. Mais si nous considérons la représentation des deux luminaires, une autre constatation s'impose de manière impérative. A l'époque gréco-romaine, les exemples de représentation symbolique cités figurent tous ou sur des monnaies ou sur des pierres gravées ; au contraire, ces mêmes symboles restent exceptionnels sur les monuments de la sculpture proprement dite. Quelques exemples seulement peuvent être relevés en Syrie encore : un autel de Tell Sfir consacré au culte de Hadad, un relief de Doura représentant le cavalier Arsou (fig. 51) et le relief mithriaque *du même endroit*[1]. Ainsi devient manifeste l'importance des facteurs purement artistiques.

Fig. 51. — Symboles du Soleil et de la Lune (relief de Doura).

Nous avons suggéré déjà les rapports possibles entre certaines des séries étudiées plus haut, plaquettes danubiennes, plaquettes dolichéniennes et reliefs mithriaques. On ajoutera maintenant l'opposition entre des monuments comme les monnaies et les pierres gravées d'une part, le relief sculpté ou modelé, de l'autre. Il paraît clair, à première vue, que les premières ne tolèraient guère l'exécution aisée d'autres figures accessoires que celles des symboles, étoile ou croissant, et l'on pourrait reconnaître dans la rareté des mêmes symboles sur les seconds l'indice d'une tradition bien établie. Croissant et étoile remontent à une haute antiquité dans les arts mineurs de l'Orient, pierres ou cylindres, et peuvent s'y être maintenus à l'époque

(1) Tell Sfir, *Syria*, 1939, p. 192, fig. 12 ; Arsou, *Excavations at Dura, Rep. VII-VIII*, pl. XXXI, 2 ; Rostovtzeff, *Dura and the problem of Parthian art*, pl. XII.

hellénistique et romaine, alors que dans le relief la tradition s'est perdue ou largement affaiblie, sous l'influence probable du relief grec qui ne favorisait guère les éléments accessoires ; l'examen des monuments du Jupiter de Dolichè semble appuyer de telles conclusions.

Mais on n'explique pas, dans cette perspective, les cas typiques de Mithra et des Cavaliers danubiens ; ni le genre de représentation adopté — l'image anthropomorphique — ni la régularité des deux luminaires ne trouvent ainsi de réponse satisfaisante[1]. Afin de disposer de toutes les données nécessaires, il convient une fois de plus de se tourner, plus qu'on ne l'a fait, vers la Grèce.

C. — Le Soleil et la Lune dans l'art de la Grèce et de Rome

Ni Hélios, ni Séléné ne jouirent jamais d'une vénération profonde, ni d'un culte populaire en Grèce ; il n'est ainsi pas étonnant que leur figure reste pratiquement inconnue dans l'art archaïque[2]. Mais il sera d'autant plus remarquable d'assister au Ve siècle à une brusque floraison de la représentation des deux astres, et à une floraison liée aux plus grands noms de l'art de ce temps.

Hélios et Séléné n'apparaissent pas moins de six fois, associés ou isolés, dans les plus célèbres créations de Phidias. Sur la base du Zeus d'Olympie d'abord leurs figures encadraient la Naissance d'Aphrodite, le char d'Hélios montant à gauche et Séléné descendant à droite ; la même disposition se retrouve exactement aux métopes Nord du Parthénon ouvrant et fermant la Nuit fatale de Troie. Au fronton Est, on voit un arrangement analogue : à l'angle Sud, l'apparition d'Hélios et à l'angle Nord la disparition de Séléné. On sait par

(1) L'importance des facteurs artistiques ressort encore de l'examen des monuments funéraires ; là, le symbolisme tient une grande place et, sous l'influence de la notion de la « lune, séjour des âmes », le croissant est fréquent sur les stèles ; toutefois aussi le croissant et l'étoile (conceptions luni-solaires) ; cf. Cumont, *Symbolisme*, p. 203 s. — Notons aussi que la fréquence des symboles sur les pierres taillées peut tenir à la fonction d'amulette de ces pièces et aux conceptions astrologiques qui les inspirent.

(2) Sur les divinités astrales chez les Grecs, Roscher, *ML*, *s. v. Helios*, *Mondgöttin*, *Hesperos* et *Phosphoros* ; Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v.*, et *Dict. Ant. s. v. Sol et Luna*. Exemples du soleil dans l'art archaïque, Roscher, *l. l.*, *s. v. Helios*, 1996 fig., et *Dict. Ant. s. v. Sol*, fig. 6490 ; Cook, *Zeus*, I, fig. 267 et 268.

Pausanias qu'on retrouvait le même encadrement sur la base de la Parthénos, de part et d'autre de la Naissance de Pandore, et si l'on peut se fier aux figures grossières de la statuette Lenormant, le char d'Hélios placé à gauche faisait face cette fois au mulet de Séléné à droite. Enfin le dieu apparaissait seul dans les métopes Est, à l'angle Nord-Est, c'est-à-dire à droite, et c'est une place analogue qu'il occupait sur le bouclier de la Parthénos[1].

Cette initiative de Phidias a été aussi passionnément discutée que complaisamment admirée ; mais quelles étaient les intentions du maître ? B. Schweitzer[2] a cherché à établir une succession chronologique dans les monuments cités qui révéleraient une évolution des conceptions : signification « locale » d'Hélios sur les métopes Est et sur le Bouclier ; signification « épique » dans les métopes Nord ; signification « cosmique » ailleurs. De façon générale, les avis se partagent en deux groupes, entre ceux qui accordent à la présence des deux luminaires une valeur d'indice chronologique (moment du jour ou de la nuit) et ceux qui leur confèrent une valeur symbolique (« cosmique » ou autre). Il reste difficile de se prononcer ; la nouveauté du motif, d'une part, la diversité des scènes et des agencements dans lesquels apparaissent Hélios et Séléné, de l'autre, n'excluent nullement la diversité des significations. Mais si les intentions de Phidias ont pu être complexes, il y a bien des chances que ses imitateurs — et déjà les admirateurs de son œuvre — aient trouvé à la présence des deux luminaires des raisons plus uniformes et plus générales ; et serait-il impossible de rapprocher ces raisons de la signification que les deux astres possédaient traditionnellement en Orient ? L'examen de

(1) On trouvera les indications utiles dans Picard, *Manuel*, II, 1, p. 360, 397, 427, 473 ; p. 377, fig. 157, pour la statuette Lenormant. Pour les frontons, Lapalus, *Fronton sculpté*, p. 181.

(2) *Jahrbuch*, 1940, p. 182, et *AA*, 1941, p. 317 ; aussi v. Salis, *Jahrbuch*, 1940, p. 90. Sur les interprétations anciennes, cf. Praschniker, *Parthenonstudien*, p. 97 s. ; l'auteur rejette les interprétations mystiques (royaume de Zeus, monde des dieux, mouvement éternel des astres, cosmos) et préfère la vieille explication de Böttiger, « *Tagesanbruch* » (donc moment précis de la journée). Cette explication peut convenir à un certain nombre de monuments connus, ainsi en particulier au fronton Ouest de Delphes, mais paraît difficilement applicable à bien d'autres cas. On note que dans les créations de Phidias les deux luminaires reçoivent des places diverses l'un par rapport à l'autre : soit orientés dans le même sens, soit affrontés.

certaines des solutions proposées nous semble, en déconseillant des précisions excessives, autoriser un tel point de vue.

Ainsi on n'a pas expliqué la présence d'Hélios dans la Gigantomachie de la frise Est en signalant que les premiers rayons du soleil devaient frapper cet angle d'abord ; c'est justifier l'emplacement de la figure et non sa présence. Comment aussi dans les métopes Nord le Soleil levant et la Lune à son déclin peuvent-elles, encadrant la Nuit de Troie, fournir un indice chronologique précis sur le moment de l'événement, moment sur lequel on n'est nullement d'accord ? Est-il satisfaisant aussi de dire à propos du fronton oriental que « l'action commence ici au lever d'un jour particulièrement triomphant, novateur »[1] ? Les différentes Naissances, celles d'Athéna, d'Aphrodite, de Pandore, aussi bien que le combat des Géants, ne paraissent pas liées à un moment précis d'une journée. Si l'on regarde ces différents tableaux mythologiques sans idée préconçue, on constate simplement d'abord que les figures des deux luminaires encadrent littéralement l'action divine qui se déroule au centre. A la manière des divinités topiques apparaissant ailleurs aux mêmes places (ainsi au Parthénon, au fronton Ouest), elles semblent localiser la scène. Collignon écrivait jadis à propos du fronton Est : « Le lieu de la scène est le ciel des Olympiens ; les figures d'angle sont celles d'Hélios et de Sélénè »[2]. Les deux attelages s'élancent en effet le long de la voûte céleste qui elle-même est le siège des dieux. C'est ainsi qu'a manifestement compris les deux figures le peintre d'un beau vase de Ruvo (Naples) dans lequel on s'accorde à reconnaître un reflet direct de l'art de Phidias[3].

(1) Picard, *Manuel*, II, 1, p. 474 ; sur la discussion à laquelle a donné lieu la frise Nord du Parthénon, cf. Picard, *REA*, 1945, p. 177 s. ; *RA*, 1946, II, p. 98 ; S. Ras, *REG*, 1944, p. 87 ; cf. Praschniker, *Parthenonstudien*, p. 96-98. Question compliquée par l'identification incertaine d'Hélios, cf. Schweitzer, *Jahrbuch*, 1940, p. 184, et Praschniker, *l. l.*, p. 87-95. En définitive, cette frise peut conserver les éléments d'un tableau analogue à ceux que nous montrent les vases et au sommet desquels trônaient les Olympiens entre les deux luminaires. Cf. dans le même sens, C. Weickert, *Abhand.* de Berlin, 1947-48, p. 60, à propos des métopes Nord, et p. 14-15, à propos des peintures de la Leschè de Delphes.

(2) Collignon, *Hist. sculpt.*, II, p. 22 ; cf. aussi Picard, *Manuel*, II, 1, p. 396 : « leur apparition localisait sûrement la scène olympienne ».

(3) Naples, Heydemann 2883 = S. Reinach, *RV*, I, 181 — Furtwängler-Reichhold, 195, fig. 72-75 ; v. Salis, *Jahrbuch*, 1940, p. 90, fig. 1-2.

Dans le tableau d'une Gigantomachie, la voûte céleste est représentée par une arcade sous la forme d'une mince baguette décrivant un demi-cercle parfait ; au-dessous se déchaîne la ruée des Géants, qui escaladent le sommet des montagnes en brandissant des quartiers de roc ; au-dessus, ce sont les Olympiens prêts au combat, et sur le rebord droit monte le char d'Hélios, tandis qu'à gauche s'élance la monture de Séléné ; ciel et terre se trouvent ainsi soigneusement délimités. L'explication ne vaudrait pas, semble-t-il, pour l'Ilioupersis des métopes Nord ; car cette fois on assiste, au centre, à une aventure strictement humaine. Mais n'oublions pas que cette aventure est placée sous le regard des dieux de l'Olympe dont un groupe précède précisément le char d'Hélios. En vérité, on est bien tenté de reprendre l'opinion exprimée jadis par O. Jahn selon laquelle la présence d'Hélios et de Séléné traduit l'importance considérable de l'action représentée pour le monde et pour l'humanité[1]. En un mot, l'apparition des deux luminaires soulignerait sans plus le caractère divin de la scène, en accompagnant simplement une assemblée des dieux, ou donnant l'univers ou le ciel comme théâtre à leurs actions. On peut croire que la signification du motif devint vite aussi générale et aussi vague que celle du croissant et de l'étoile sur les documents orientaux signalés il y a un instant et sans doute ne s'en distingua plus que par des nuances.

On a rattaché les créations de Phidias au développement de certaines théories philosophiques, et les grands noms d'Anaxagore et de Platon ont été jetés dans le débat[2]. La vision du mouvement régulier des deux luminaires sur la voûte céleste aurait été de nature à suggérer l'idée d'un ordre immuable instauré par les dieux, ou encore aurait impliqué la notion de l'éternité de ces derniers[3]. Que la place nouvelle

(1) Jahn, *Arch. Beiträge*, p. 79 ; Roscher, *ML*, *s. v. Helios*, 2009. On peut ainsi admettre que les deux luminaires sont une sorte de symbole signifiant ciel, monde des dieux, et aussi simplement céleste et divin.

(2) Nilsson, *HTR*, 1940, p. 1 s., et Schweitzer, *AA*, 1941, p. 317. La nouveauté de ces conceptions nous semble soulignée par un passage de la *Paix* d'Aristophane, v. 403 s. (cf. Harrisson, *Themis*, p. 445), où Hélios et Séléné sont appelés traîtres au service des barbares ; y aurait-il là une pointe de polémique hostile à Périclès ?

(3) Cette interprétation se trouve reprise par Cumont à propos des monuments de l'époque romaine ; cf. *Symbolisme*, p. 79 et la formule *Dict. Ant.*, *s. v. Aeternitas*, 127 : « Les deux astres sont, dans les monuments de toutes les périodes de l'antiquité, des emblèmes de l'éternité ».

accordée aux divinités astrales corresponde à une évolution des conceptions religieuses, il y a tout lieu de le croire. Il est évident que même pour un esprit non imbu de philosophie l'apparition des attelages d'Hélios et de Sélénè haussait les Olympiens dans une sphère nouvelle ; désormais, les dieux ne coudoient plus si familièrement les mortels et ne sont plus tant mêlés à leurs aventures qu'ils ne les dirigent de loin en trônant dans les hauteurs inaccessibles du ciel ; ils apparaissent comme les maîtres du cosmos tout entier, aussi bien que comme modérateurs de l'histoire du monde.

Cependant Phidias aurait-il obéi seulement aux suggestions du cercle de penseurs qui entourait Périclès ? On vient de voir que la représentation des deux luminaires, ne serait-ce que sous une forme symbolique, est ancienne en Orient. Or il ne manque pas d'indices pour montrer que Phidias, si « attique » que nous paraisse aujourd'hui son œuvre, a été ouvert aux influences étrangères, « orientales » sans nul doute ; pour s'en tenir à une formule commode, on dira qu'il a puisé largement aux traditions « ioniennes »[1]. Et il ne serait pas étonnant que, par ce canal aussi, lui soient parvenues et la conception et la représentation des deux luminaires auxquels les spéculations de la philosophie ionienne venaient de conférer une importance nouvelle. Certes, l'on sent aussitôt un esprit nouveau. A la place des symboles apparaissent les figures anthropomorphiques des deux divinités astrales ; au lieu du rôle restreint d'insignes, Hélios et Sélénè reçoivent celui de comparses de l'action principale. Il y a adaptation et transformation, et non simple emprunt.

Le véritable mérite du maître a donc pu résider dans l'hellénisation du motif. Toutefois, l'examen des vases donne l'impression d'un mouvement plus vaste et dépassant la personne d'un seul artiste, car les représentations des deux

(1) Le caractère surchargé — noté surtout à propos du casque de la Parthénos, sans parler de la technique même de l'or et ivoire — des deux œuvres maîtresses de Phidias serait déjà une indication du plus grand poids. D'autres détails sont frappants ; le trône du Zeus d'Olympie rappelle sans doute les trônes des souverains orientaux dont l'image nous est transmise par une série de monuments et sans doute aussi par le trône de l'Apollon d'Amyclées, œuvre de Bathyclès de Magnésie. De même, la frise des Panathénées reprend le principe des files de tributaires des frises orientales ; cf. les remarques, d'ailleurs largement exagérées, d'A. W. Lawrence, *JHS*, 1951, p. 111, sur l'Acropole et Persépolis.

luminaires se multiplient de façon générale au cours du ve siècle. Sur le couvercle d'une pyxide de Berlin[1], on voit une ronde de divinités astrales, char d'Hélios et d'Éos, Sélénè à cheval ; sur le cratère Blacas[2], on a un tableau complet ; à droite, la montée du char céleste devant lequel les étoiles, jeunes éphèbes, se précipitent dans l'Océan ; puis vient Éos à la poursuite de Céphale et enfin, dans l'angle supérieur gauche, disparaît la monture de Sélénè. Comment ne rapprocherait-on pas aussi la tenture historiée décrite dans l'*Ion* d'Euripide (v. 1189 s.) ? Elle montrait Ouranos rassemblant l'armée des étoiles dans une composition réunissant Hélios, Hespéros, les Étoiles, la Nuit, Sélénè et Éos ? N'y a-t-il pas là la transposition grecque — sous forme anthropomorphique — d'un de ces manteaux célestes couverts d'étoiles et remontant à une longue tradition orientale[3] ? L'existence de grandes compositions picturales devient ainsi probable, et il se peut que Phidias ait trouvé là ses modèles, s'il reste qu'il a tenté la transposition dans la sculpture.

Désormais, le motif est solidement implanté dans l'art de la Grèce ; les vases de l'Italie du Sud permettent la constitution d'une liste impressionnante qui atteste son succès tout au long du IVe siècle. Sur un skyphos de la collection Jatta, on voit figurer aux côtés de Zeus le quadrige solaire et, dans le registre inférieur, l'attelage d'Endymion et de Sélénè encadré par Hespéros et Phosphoros à cheval. Sur un fragment de cratère de l'Ermitage on voit une poursuite de chars, le quadrige d'Hélios suivi de Sélénè à cheval. Enfin le quadrige forme le centre d'une zone sur une amphore de Naples montrant Poseidon à l'une des extrémités. Sur un autre vase de Naples, Sélénè précède le char infernal de Médée. Tout le registre supérieur d'une autre amphore est occupé par le bige solaire, Atlas supportant la voûte céleste et Phosphoros cavalier (scène du « Jardin des Hespérides »). Enfin sur la grande amphore de la « Bataille des Grecs et des Perses » au Musée de Naples (fig. 52), le quadrige solaire et Sélénè à cheval figurent encore à l'extrémité du registre supérieur ; et sur le col du même vase se déroule la suite des

(1) Berlin, n° 2519 ; Furtwängler, *Collection Sabouroff*, pl. 63 ; Roscher, *ML, s. v. Helios*, 2007 ; *Dict. Ant. s. v. Luna*, fig. 4652.

(2) British Museum, E 446 ; S. Reinach, *RV*, I, 109, 4-5.

(3) Sur cette question, cf. Eissler, *Weltenmantel und Himmelszelt*.

chars du Soleil, d'Éos, de Tithônos ainsi que la monture de la Lune[1]. On peut d'ailleurs estimer que si l'encadrement de l'assemblée divine dans le registre supérieur des grandes amphores à volutes n'est pas plus fréquent, le manque de place seul en est la cause ; il n'est pas si facile de loger des attelages dans une frise de dimensions réduites.

De plus, le même motif des chars astraux orne le col de quelques vases Infernaux[2], et on le retrouve, au même emplacement, sur le vase d'« Achille Thersitoctone »[3]. Ajoutons, comme dernière preuve de la fréquence de ces motifs astraux à cette époque, un certain nombre de représentations aniconiques ; seul le disque solaire apparaît là[4].

Fig. 52. — Hélios et Séléné (amphore apulienne).

On notera la diffusion d'un motif qui se retrouve avec quelques variantes : d'un côté, le groupe de divinités astrales ; de l'autre, le couple des deux luminaires associé de manière plus ou moins directe à une scène mythique plus vaste. La tradition apparaît comme solidement établie et si, par la suite, nous ne disposons plus de documents aussi abondants

(1) Jatta : S. Reinach, *RV*, I, 339, 3 ; Ermitage, n° 1798 : *ibid.*, I, 4 ; Naples, Heydemann, 3219, *ibid.*, I, 125 ; Naples, Heydemann 3221 : *ibid.*, I, 402, 2 ; et 3255, *ibid.*, I, 236 ; 3256, *ibid.*, I, 98-100 ; aussi I, 487, 9 (*Raccolta Cumana*, n° 157). On remarquera que sur le vase des Hespérides la signification cosmique est de nouveau clairement traduite par la figure d'Atlas.

(2) S. Reinach, *RV*, I, 258 = *Monumenti*, II, 49, 50 (Carlsruhe) ; I, 312 = *Monumenti*, VIII, pl. 9 (Altamura) ; I, 479 = Ermitage, Stéphani 426. Cf. sur ces vases, p. 340, n. 2.

(3) S 130 et Buschor, *Vasenmalerei*, fig. 160.

(4) Cratère du Louvre, S. Reinach, *RV*, I, 387 (*Raccolta Cumana*, 141) ; cratère d'Asteas, I, 498 ; vase de Vienne, (Heydemann 3412), I, 131. On peut hésiter parfois entre le disque solaire et un bouclier.

que ceux de la céramique, les preuves certaines de la persistance du motif ne manquent pas. Une série de sarcophages romains permet de vérifier cette dernière pour une époque bien postérieure ; tantôt Sol et Luna flanquent l'assemblée divine installée sur le couvercle (fig. 53)[1] ; tantôt, les deux luminaires forment l'arrière-plan d'une scène mythique qui orne la face principale ; tantôt encore, d'autres variantes peuvent être relevées, mais les modèles premiers restent toujours les mêmes[2].

La tradition monumentale inaugurée par Phidias peut être suivie de la même manière. A côté des métopes du Parthénon vient se placer une métope portant le quadrige

Fig. 53. — Chars astraux (sarcophage romain de l'Ermitage, Leningrad).

solaire, découverte à Ilion ; le même motif faisait partie d'une Gigantomachie dont les restes ont été découverts dans le sanctuaire d'Athéna Polias à Priène ; monumentale encore, quoique d'inspiration picturale, est la Séléné de la frise du Grand Autel de Pergame à laquelle répond le quadrige solaire. De Vienne (Isère) provient un fragment, malheureusement incomplet, montrant Sol émergeant des

(1) S. Reinach, *RR*, *c* 54, Mantoue (*RM*, 1906, pl. 14, 2) ; *c* 370, Vatican, (Amelung, *Vatikan*, II, 78, 430) ; *c* 501, Ermitage (*Monumenti*, IV, pl. 9) ; 320, San Lorenzo de Rome (*ibid.*, pl. 9, 4) ; on notera la présence d'Hespéros, de Phosphoros et de Caelus.

(2) S. Reinach, *RR*, c 81, 2, Naples (Ruesch, *Guida*, n° 64) ; c 199, Capitole, Création de l'homme, comme le précédent ; *b* 535, Warwick Castle, Endymion (Robert, III, 1, 24, 83) ; *c*, 312, 1, Médicis, Jugement de Pâris (Robert, II, 5, 11), chaque fois avec les deux luminaires. Avec Hélios seul : *c* 289, 2, Ludovisi (restauré) ; *c* 291, 2, Mattei, Mars et Rhéa (Robert, III, 2, 60, 188) ; *c* 355, 1, Vatican, Artémis sur son char (Robert, III, p. 54). Cf. aussi *c* 82, Naples, (Roscher, *ML*, *s. v. Protesilas*, 3167), Hélios et Séléné debout aux angles encadrant l'histoire de Laodamie.

flots, et un reste plus misérable encore du même endroit ne porte plus qu'une tête radiée[1]. Au fronton du Parthénon répondait celui de Delphes du IVe siècle, avec l'image du Soleil couchant, et surtout celui du quatrième temple de Jupiter Capitolin à Rome, commencé sous Titus et achevé sous Domitien (fig. 54) ; là, la triade est encadrée par les deux chars astraux qui se font face, comme on l'a vu aussi sur la base de la Parthénos[2].

Par delà les siècles, les deux attelages réapparaissent encore, chacun dans un médaillon ornant les petits côtés de l'Arc de Constantin (fig. 55) ; des dieux, le motif est

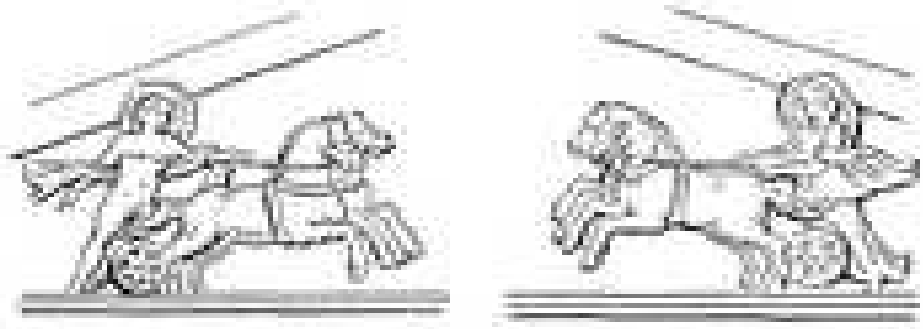


Fig. 54. — Sol et Luna au temple de Jupiter Capitolin de Rome.

transféré là au souverain. Une fois de plus, les antécédents ne manquent pas ; sur la cuirasse de l'Auguste de Prima Porta, le quadrige solaire supporté par Caelus surmonte la scène de la restitution des aigles impériales ; sur un autel du Vatican, l'apothéose d'un personnage illustre, sans doute César, est placée sous le signe du même quadrige ; sur une grande dalle d'Éphèse, Hélios a cédé son char à Hadrien montant aux cieux, tandis que sur une autre dalle, Séléné s'élance sur son attelage[3]. Les deux chars astraux se suivent

(1) Métope d'Ilion à Berlin, S. Reinach, *RR*, *b* 20 ; *Dict. Ant. s. v. Sol*, fig. 6491. Prière, Overbeck, *Plastik* [4], 102 *a* ; cf. *Jahreshefte*, 30, 1937, p. 34, fig. 9 ; Vienne, Espérandieu, I, 343 ; *Dict. Ant. s. v. Sol*, fig. 6497 ; cf. E. Will, *Sculpture romaine à Vienne*, nos 73 et 74.

(2) Delphes, Pausanias, X, 19, 4 ; Lapalus, *Le fronton sculpté*, p. 205 (dans ce cas, indice chronologique : la nuit des fêtes bacchiques ; de même, sur le vase de Médée cité ci-dessus, Séléné seule avec la magicienne infernale). Pour le temple de Jupiter Capitolin, *Dict. Ant. s. v. Capitolium ;* fig. 1150-51 ; S. Reinach, *RR*, *c* 203 ; Colini, *BC*, 1925, p. 187.

(3) Arc de Constantin, Strong, *Scultura romana*, II, fig. 203-204 ; Gerckan-L'Orange, *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogen*, pl. 38 *a* et *b*, p. 162.

sur un des tambours supérieurs de la colonne historiée de Mayence, alors que l'on ne voit plus que la représentation abrégée dans les frontons du monument d'Igel[1] ; et une représentation réduite analogue ornait peut-être déjà l'attique des petits côtés de l'arc d'Orange[2]. On ne sera pas étonné enfin de retrouver sur notre chemin la Syrie, où Sol et Luna semblent avoir été unies de même au décor architectural en particulier comme ornement des frontons ; sous un vêtement grec on reconnaît la persistance des conceptions orientales déjà signalées[3].

Fig. 55. — Sol et Luna, médaillons de l'arc de Constantin de Rome.

Ainsi s'affirme l'existence d'une tradition ininterrompue de la représentation des deux luminaires dans l'art de la

Auguste de Prima Porta, Alföldi, *RM*, 1937, p. 48, pl. 17. Éphèse : S. Reinach, *RR*, *a* 142-145 ; Strong, *Apotheosis*, pl. XI. Autel du Vatican, Strong, *l. l.*, pl. VII ; S. Reinach, *RR*, *c* 398, 3 ; cf. aussi *c* 397, 2.

(1) Mayence, S. Reinach, *RR*, *a* 186-187, E 5887, t. VI, p. 388 ; *Jahreshefte*, 1907, p. 85. Igel, S. Reinach, *RR*, *a* 168-169 ; Dragendorf-Krüger, *Grabmal zu Igel*, pl. 14-15, p. 86-87, fig. 60-61.

(2) S. Reinach, *RR*, *a* 203, 2 ; Espérandieu, I, p. 202 (*Lune ou Nuit ?*).

(3) Exemples syriens de bustes solaire ou lunaire dans les frontons d'un temple : 1) Qasr Naus, Krencker-Zschietzschmann, *Röm. Tempel in Syrien*, p. 12, fig. 20-21 (buste d'Hélios dans fronton Est). — 2) Aïn Hersche, *ibid.*, p. 251, fig. 393 (buste de Séléné dans fronton Ouest). — 3) Nebi Safa, *ibid.*, p. 208, fig. 308-309 (deux têtes sur blocs du fronton Est). — 4) Baalbeck, cf. *Baalbeck*, II, p. 92, fig. 133 (buste du Soleil au temple rond). — 5) Niha, buste de Luna sur bloc isolé, *Mélanges de Beyrouth*, XVIII, p. 117, pl. III, 2 *a-c* ; *Syria*, 1929, p. 116, n. 6. — 6) Temple de Dmeir (inédit) ; cf. *Syria*, 1950, p. 86, fig. 3 ; cf. aussi sur l'ensemble de cette question, Picard, *RA*, 1949, II, p. 19. — Ajoutons sur un linteau d'Ire dans le Dj. Druze les bustes de Sol et de Luna, cf. Sourdel, *Les cultes du Hauran*, p. 29, pl. II, 1.

Grèce et de Rome ; un fil direct unit le Parthénon à l'Arc de Constantin, et l'aspect hellénique de cette tradition, manifeste dans l'aspect humain du cocher céleste, ne saurait être contesté. Mais à laquelle des deux traditions ainsi décelées, celle de l'Orient ou celle de l'Occident, rattacherons-nous de préférence nos reliefs cultuels ? C'est là que s'impose à nous un autre problème. Nos reliefs, en effet, ont recours dans la grande majorité des cas à ce qu'on a appelé la représentation abrégée, *sous la forme de la tête ou du buste* ; et de plus, ces deux symboles — c'est bien le nom qui paraît s'imposer — sont unis de façon lâche à l'ensemble du tableau. Voilà une donnée nouvelle qui demande examen.

D. — Le problème des bustes

A première vue, l'introduction d'une figure réduite au buste dans une scène plus vaste paraît inconciliable avec l'esprit fondamental de l'art grec ; c'est le signe même, semble-t-il, d'une représentation symbolique à laquelle il *importe plus de signifier que d'illustrer*. Mais *un retour sur* l'origine même du motif d'Hélios et de Séléné dans l'art grec nous met en présence d'une évolution qu'on ne saurait négliger.

On se souviendra *ici d'une des hardiesses de Polygnote*, le peintre, qui fit l'admiration et l'étonnement des Anciens ; le maître thasien avait pris sur lui, dans une de ses œuvres, de dissimuler partiellement un de ses personnages derrière une ligne de terrain de façon à ne laisser paraître que la tête. Quelle que soit la valeur de l'anecdote pour notre connaissance de l'art du peintre, il est clair qu'elle s'appuie sur des données réelles, comme l'examen de la céramique attique du ve siècle le fait voir sans peine. Ainsi sur un cratère d'Orvieto au Louvre figure sur l'avers une réunion de héros disposés sur plusieurs niveaux marqués par des lignes de terrain : de l'un on ne voit que le torse ; et dans le « Massacre des Niobides » au revers, une des victimes est à moitié dissimulée par une autre ligne de ce genre[1]. La référence à Polygnote est en général établie.

(1) La question n'a pas été discutée à fond sinon pour les vases, cf. Kurth, *Neapolis*, I, 1913, p. 48 s. — Pour le cratère dit des Argonautes, S. Reinach, *RV*, I, 226-227, Furtwängler-Reichhold, 108. Sur les groupes de Polygnote, cf. les appréciations de C. Weickert, *Abhand.* de Berlin, 1947-48, p. 3-4, et p. 10.

Ce n'est là qu'un point de départ ; de fait, toute la céramique de la fin du Ve et du début du IVe siècle accuse la rupture avec le principe de la zone unique des personnages. Des compositions ambitieuses réunissant toute une assemblée de figures trahissent l'influence du grand art ; mais ces groupes compliqués posaient des problèmes nouveaux. Dès lors apparaît le principe du recouvrement et du recoupement des personnages placés les uns derrière les autres. C'est la tendance bien attestée sur les vases dits de Kertch ; en Italie du Sud, on a recours à des solutions moins aisées et moins proches sans doute des modèles de la grande peinture. Sous l'effet d'une sorte de perspective aérienne, les rangs successifs des personnages cèdent la place à des zones superposées de plus en plus rigoureusement séparées — on aura l'occasion de revenir sur le détail de cette évolution (cf. p. 337). Mais il existe toutes sortes de formes intermédiaires entre ces deux principes fondamentaux. Considérons par exemple une création fameuse comme le cratère de Pronomos de Naples[1]. A l'avers, c'est la réunion des acteurs disposés sur deux registres presque rigoureusement distincts ; au revers, un kômos témoigne d'une hardiesse plus grande : un des Satyres du second rang n'est représenté qu'aux trois-quarts et un autre paraît dissimulé jusqu'aux hanches derrière une ligne de terrain. Il serait facile de multiplier les exemples, et l'on sent que l'on s'achemine très vite vers le procédé pur et simple ; l'artiste, pour plus de commodité ou par manque de place, se contente de représenter certaines figures partiellement[2]. Bien entendu, ce sort est réservé à celles qui sont jugées les moins importantes et qui se trouvaient naturellement reléguées au second plan. Or, parmi ces dernières, une place importante revient aux divinités spectatrices et aux figures allégoriques qui assistent à la scène principale à la manière du chœur d'une tragédie antique. Ainsi sur un vase de Ruvo illustrant la « Délivrance d'Io » par Hermès, on voit l'assemblée des Olympiens au

(1) Furtwängler-Reichhold, 143 ; S. Reinach, *RV*, I, 114.

(2) Cf. S. Reinach, *RV*, I, 103 (Naples, Heydemann, 3235), 109 (Welcker, *Ant. Denkm.*, III, pl. 11), 232, 3 (*Monumenti Suppl.* pl. XXI), 317 (Leroux, Madrid, 210), 322 (Furtwängler-Reichhold, 140). Dans ces cas, la ligne du sol est devenue une formule, ce qu'elle n'était sans doute pas à l'origine, et la représentation partielle n'est de même qu'une déformation ou une simplification du recouvrement et du recoupement.

second plan : Athéna et Héra apparaissent à mi-corps derrière une ligne de terrain factice. Sur un cratère de l'Ermitage, le « Jugement de Pâris » est dominé par une série de figures en partie dissimulées : au centre, les divinités qui donnent en quelque sorte le ton de l'événement, Eris et Thémis ; sur les côtés, deux quadriges[1]. La simplification est-elle poussée davantage, le buste ou la tête de ces personnages secondaires seuls sont maintenus[2].

Dans les cas cités cependant, on sent toujours l'action dernière d'un modèle pictural ; ailleurs, le procédé se fige et aboutit à la juxtaposition mécanique de figures complètes au premier plan, de bustes au second ; la terme de cette évolution est représenté par les vases des maîtres lucaniens Astéas et Python[3]. Sur le cratère de Madrid illustrant la « Folie d'Héraklès », une solution curieuse est destinée à donner un air plus naturel à ces bustes ; les personnages qu'ils représentent contemplent le délire du héros du haut d'une galerie à colonnettes, chacun apparaissant comme dans une petite fenêtre. Cette innovation, si elle doit être attribuée à Astéas lui-même, ne lui reste pas particulière. Sur toute une série de reliefs funéraires de l'époque hellénistique, un fond architectural analogue est placé derrière la scène du Banquet et sert de cadre à toutes sortes d'objets accessoires et aussi à des figures, têtes ou bustes (fig. 56)[4].

(1) S. Reinach, *RV*, I, 111 (Jatta, 1498) et 7, 5-6 (Ermitage, Stéphani, 1807).

(2) S. Reinach, *RV*, I, 321 (Jatta 239), prêtresse à mi-corps à côté du temple de Delphes ; 333, 1 (Jatta, *Annali*, 1874, pl. *R*), buste de Lyssa au fronton d'un édicule ; 379, 2 (*AZ*, 1853, pl. 57), buste d'Hermès au sommet du Parnasse ; 387, 1 (*Raccolta Cumana*, 141), buste d'Électre avec Télèphe et Oreste ; 421, 2 (Berlin, Furtwängler 3296) buste d'Hermès au bord d'une grotte ; 449, 1 (Naples, Heydemann 3282), buste de Médée près de Jason et du taureau. — Bien entendu, les objets sont soumis à la même évolution ; ainsi on peut suivre la réduction progressive des monuments architecturaux, d'abord amputés de leur soubassement (p. ex. *RV*, I, 321, 1 et 233, 1), finalement réduits à un bout de colonne surmontée d'un chapiteau (très nombreux exemples sur les vases de Kertch, cf. Schefold, *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen*, p. 43 et 46).

(3) Cf. S. Reinach, *RV*, I, 237, 350, 498 et 168 ; pour le cratère de Madrid, Furtwängler-Reichhold, 130 ; sur cette pièce les figures sont Alcmène, Iolaos et Mania. Sur le vase du bûcher d'Alcmène, le ciel est occupé par Zeus et Aos, sans compter les Hyades ; enfin sur le cratère de l'enlèvement de Phryxos, on a, à g., Néphélè ; au centre, le disque solaire. C'est toujours le même goût des figures allégoriques.

(4) Pfuhl, *Jahrbuch*, 1905, p. 125 et fig. 21, 24 et 25 ; O. Walter, *Jahreshefte*, 31, 1939, p. 53, fig. 22-23 et 27-30. Cf. les bustes sur un relief pittoresque douteux, S. Reinach, *RR*, *b* 453.

Ce rapprochement contient aussi la réponse à l'objection possible que le buste n'a été que la solution locale ou temporaire liée aux servitudes de la céramique ; en réalité, cette solution semble avoir acquis un droit de cité définitif. Du *moins*, l'examen des figures allégoriques dans l'art gréco-romain permet sur ce point d'autres constatations instructives. Cumont avait discuté, à propos des reliefs

Fig. 56. — Figures abrégées sur les vases de l'Italie méridionale.

mithriaques, l'image de Caelus[1]. Cette figure, dont le rôle se manifeste seulement à l'époque hellénistique, restera toujours rare ; mais on la connaît sous les traits d'un vieillard barbu sortant à mi-corps d'un nuage et élevant au-dessus de sa tête un voile incurvé. Tel il apparaît sur la cuirasse de l'Auguste de Prima Porta, puis sur un sarcophage de la Villa Médicis et enfin, dans un contexte tardif, sur l'arc de Galère à Salonique. Nul doute aussi qu'il n'ait servi de prototype au Jupiter Pluvius de la Colonne antonine[2]. Sur le même sarcophage Médicis, on distingue à la partie supérieure un autre buste, celui de la Nuit. Et on pourra rapprocher les figures analogues de la Colonne Trajane[3]. Les divinités des eaux n'échappent pas à la même représentation abrégée. L'image de la Tychè d'Antioche est bien connue, avec le buste de l'Oronte placé sous ses pieds et à demi-engagé dans les flots. Les pendants sont fournis par différents monuments romains, le Danube de la Colonne Trajane ou l'Océan de la patère de Parabiago[4]. Il semble ainsi que certaines figures allégoriques, en particulier les génies des éléments ou des lieux, se soient trouvés davantage exposés à cette représentation abrégée ; c'est comme si, dans tous ces cas, l'artiste hésitait à les séparer de l'élément qu'ils symbolisaient[5]. Le principe paraît ancien ; l'on remarque en effet que l'art romain, plus volontiers enclin, croirait-on, à une représentation symbolique de ce genre, préfère en réalité l'image banale et répétée, aux attributs près, de la figure complète ou debout, ou plus ou moins mollement étendue ; les monnaies en offrent de très nombreux exemples[6].

(1) Cumont, I, p. 88 ; cf. Roscher, *ML, s. v. Uranos*, 114-116.

(2) Pour l'Auguste de Prima Porta, l'arc de Galère et le sarcophage Médicis, Alföldi, *RM*, 1937, pl. 17, 19 et 20. Pour Jupiter Pluvius, Strong, *Scultura romana*, II, fig. 171. Rappelons que sur le relief mithriaque C 14 le buste de Sol repose sur un petit nuage.

(3) Roscher, *ML, s. v. Nyx*, 575, fig. 2 ; Strong, *Scultura romana*, II, fig. 108.

(4) Strong, *l. l.*, pl. 36. A. Levi, *Patera di Parabiago*.

(5) Sur l'ensemble de la question, cf. Steuding, dans Roscher, *ML, s. v. Lokalpersonnifikationen*. Pour la fusion avec l'élément, on rappellera Gè qui, dans l'art grec, n'est jamais représentée qu'à mi-corps.

(6) Cf. p. ex. en face du type de Gè, l'image de Tellus sous l'aspect d'une femme étendue, cf. Strong, *JRS*, 1937, p. 114 s. On note aussi que les Grecs préfèrent, sur les monnaies, représenter les villes sous la forme de bustes, les Romains comme personnages complets (cf. Steuding, *l. l.*, 2108). Les traditions dans ce domaine sont assez variables ; ainsi l'art oriental connaît ancienne-

Ainsi l'on se trouve, en dernière analyse, en présence d'une évolution très semblable à celle que nous a fait découvrir l'examen du problème de la frontalité. Nous avons rencontré là les germes de la représentation de face dans l'art du IVe siècle déjà, au moment même du triomphe de la tendance fondamentale de l'art grec à l'illusionnisme. Le motif du buste est une donnée de la même période ; il a son origine première dans le principe pictural de la figure recouverte ou recoupée, ou partiellement dissimulée à l'arrière-plan. Il se trouvera de plus en plus étroitement associé à l'image des figures secondaires unies à une scène principale, divinités spectatrices, génies des lieux et des éléments ; et ainsi il finit par être pratiquement dissocié du sujet et apparaît comme surajouté à la manière d'un symbole à la composition d'ensemble. Il n'y a là que les différentes étapes d'une même évolution. De fait, le triomphe de l'illusionnisme ne fut jamais total ; car les exigences du sujet laissaient la porte ouverte au symbole, et les besoins de l'art, tant politiques que religieux, ne pouvaient que lui assurer une place de première importance[1].

ment déjà, nous l'avons vu plus haut (cf. p. 206 et 207), l'image du dieu de la montagne à demi-engagé dans un petit monticule (cf. Mithra naissant), image maintenue dans l'art dolichénien, mais inconnue ailleurs en Occident. Pour le reste, le buste est rare en Orient ; on peut citer le buste solaire placé dans le disque ailé, cf. Frankfort, *Cylinder seals*, p. 208 et fig. 64 ; Cook, *Zeus*, I, p. 205, fig. 153-155 ; une dérivation grecque possible sur un vase, cf. Roscher, *ML*, *s. v. Helios*, 1998, et *Dict. Ant. s. v. Sol*, fig. 6488. — En se reportant à Imhoof-Blumer, *Fluss- und Meergötter* (*Rev. suisse numism.*, XXIII, p. 173 s.), on constate une grande prédominance de la figure allongée (pl. V s.) à l'époque romaine. Dans le monnayage grec une simple tête suffit souvent pour un fleuve (pl. I-III). A l'Oronte de la Tychè d'Antioche se rattachent certains bustes, cf. pl. XIV, 1 (Pyramos), pl. XIV, 8 et 9 (Pyramos), pl. XV, 2 et 15 (Chrysaor) ; cf. aussi pl. XV, 22-24 (le Nil et Isis).

(1) On pourrait écrire une histoire du buste dans l'art grec et romain (cf. en polonais, non vu, une étude de Bienkowski, 1895). Un cas particulier est celui de l'art funéraire dans lequel le buste est très répandu à l'époque impériale ; mais les premiers exemples se trouvent en Grèce, au IVe s., semble-t-il ; cf. Collignon, *Statues funéraires*, p. 301 ; Hofmann, *Jahreshefte*, 1909, p. 230, et *Sonderschriften*, V, p. 2 ; Keil, *Jahreshefte*, 1913, p. 178 ; aussi *ibid.*, 1911, p. 126 ; pour certaines données romaines, Swift, *AJA*, 1923, p. 291. — Autre domaine important : celui de l'architecture décorative (cf. p. ex. les consoles monumentales d'Aphrodisias et d'ailleurs) ; on a sans doute à faire à des traditions particulières chaque fois.

E. — Place des reliefs cultuels

Ainsi la représentation de Sol et de Luna sur les monuments politiques ou religieux de l'Empire remonte à une tradition ancienne déjà en Occident et doit être considérée comme un fait banal de l'art romain. On le demandera dès lors : si nous ne savions rien des conceptions et des représentations de l'Orient, les reliefs de Mithra ou ceux des Cavaliers danubiens, qui nous montrent si régulièrement les deux luminaires, offriraient-ils une difficulté sérieuse à l'interprétation ? Le principe de l'union de Sol et de Luna avec une scène mythologique, avec des personnages ou mythiques ou divins, ou considérés comme tels, les formes diverses, attelages complets, bustes ou têtes, se retrouvent ici et là. L'aspect iconographique du problème ne présente pas la moindre obscurité et ne permet nulle hésitation ; on ne peut que refaire les constatations qui se sont imposées à nous à l'étude du sujet principal et de son interprétation. Sur ce point, comme sur les autres, nos reliefs appartiennent à l'évolution générale de l'art romain et de ses maîtres directs, l'art de la Grèce classique et l'art hellénistique ; le thème et son expression remontent, à la date de nos reliefs, à une tradition déjà plusieurs fois séculaire.

Mais des nuances paraissent s'imposer. Il est bien évident, en effet, que dans le cas des plaquettes dolichéniennes — ou aussi dans celui des reliefs du Saturne punique — les bustes de Sol et de Luna prennent simplement la place des antiques symboles de l'étoile et du croissant. L'artiste qui conçut ces monuments a trop évidemment puisé dans le vieil et abondant arsenal de l'iconographie hellénistique, mais il n'a cherché aussi qu'un vêtement grec pour une idée orientale. Cette solution de la formule hellénique et du concept oriental ne serait-elle pas valable dans tous les cas qui nous intéressent ? Mithra, pour le moins, est lui aussi un dieu oriental. Mais des doutes naissent à son sujet ; pouvons-nous le considérer sans plus comme l'équivalent d'un dieu suprême tel que le Jupiter de Dolichè ? Pouvons-nous rendre compte aussi de l'insistance avec laquelle les deux luminaires sont unis à la figure du dieu, insistance qui laissait jadis Cumont perplexe ? Ou alors les faits sont-ils plus complexes et ne

convient-il pas de préciser d'abord la signification de Sol et de Luna dans ce cas particulier ?

Il n'est point aisé de répondre à ces questions. L'on pourrait être tenté de faire appel à des conceptions propres à l'évolution de l'Empire. Nous avons cité plus haut les deux médaillons de l'Arc de Constantin à Rome ornés des figures de Sol et de Luna. Dans leur commentaire de ces deux monuments, von Gerckan et L'Orange ont pensé retrouver un reflet direct de la fameuse « *théologie solaire* », reflet manifeste dans le geste de la droite levée du cocher céleste, geste coutumier du *Sol Invictus ;* ainsi se trouverait traduit par l'image le titre assumé par l'empereur de *Sol Invictus Aeternus Augustus*[1]. Il se peut, en effet, que l'arc de Constantin offre l'exemple d'un syncrétisme de ce genre ; car c'est bien d'un phénomène de syncrétisme qu'il s'agit, quand nous voyons préciser de la sorte la signification de l'un des deux partenaires d'un couple fort ancien. Mais ce syncrétisme ne saurait être que tardif, et l'histoire de Sol et de Luna ne se confond pas avec celle du *Sol Invictus.* La distance qui sépare ces deux conceptions et ces deux formules iconographiques apparaît nettement dans le cas des monuments des Cavaliers danubiens ; quand, dans la série des plombs pannoniens, le quadrige solaire couronne l'ensemble du tableau, il a évincé aussi le couple Sol-Luna[2]. Ces derniers appartiennent ainsi clairement à une tradition plus ancienne, et l'origine de nos monuments est, de fait, bien antérieure au développement de la théologie solaire (cf. p. 329) ; nous nous trouvons ainsi ramenés au cycle des idées déjà envisagées.

Dans son examen des monuments mithriaques, Cumont marque quelque hésitation à se prononcer sur la signification à accorder à Sol et à Luna. Nous retrouvons dans ses formules les interprétations déjà rencontrées à propos du Parthénon. Ainsi il lui arrive d'écrire : « C'est donc l'apparition du Soleil sur l'horizon et la disparition simultanée de la Lune fuyant devant lui que les sculpteurs ont voulu figurer », si bien que

(1) *Der spätantike Bildschmuck des Konstantinsbogen,* p. 174 s., où l'on trouvera une bibliographie de la « *théologie solaire* ». Les deux auteurs ont signalé la place des sarcophages romains, mais ont manqué de noter à quelle tradition ils se rattachent.

(2) Cf. aussi la plaquette dolichénienne de Heddernheim, K 277 = M 322 avec buste de Sol au sommet, Sol et Luna unis aux deux génies apodes.

les deux astres « personnifient un moment du jour »[1]. On ne sera guère tenté de s'arrêter à cette suggestion, et d'ailleurs Cumont semble en préférer une autre, selon laquelle Sol et Luna « marquent le cours du Temps », ou plus précisément, « en rappelant l'alternance constante du jour et de la nuit devaient éveiller la pensée du pouvoir éternel des divinités qu'ils encadrent »[2]. Et cette formule rejoint celle que Cumont applique au cas du Jupiter de Dolichè : « L'alliance des deux astres, écrit-il, dont le cours régulier sert de mesure au temps infini, traduit le mot *aeternus* de la formule rituelle » (à savoir *aeternus conservator totius poli*)[3].

Mais il n'est pas assuré que l'aspect de *kosmokrator* de Mithra fût aussi nettement défini ; il ne le semble pas d'abord par les textes[4], et certaines données de l'iconographie mithriaque paraissent plutôt s'opposer à ce que l'on reconnaisse dans Sol et Luna l'illustration de ce concept. C'est bien plutôt au zodiaque que reviendrait ce rôle ; il tient en effet une place notable sur les monuments du culte. Ainsi il figure sur une série de reliefs comme ornement de la grotte, en Germanie surtout, mais aussi à Rome et à Doura. Parfois encore, le cercle du zodiaque entoure complètement le groupe du Tauroctone, ainsi sur le Danube (C 220 et 267), ou à Sidon (S 195) ; et surtout, le même arrangement est adopté pour l'image de Mithra naissant sur un relief de Bretagne (C 273 = S 159), sur un autre de Trèves (S 199) et en Dalmatie. Saxl a peut-être raison de reconnaître ici l'indice d'une conception nouvelle, celle du *kosmokrator*, qui n'est point autrement traduite de façon claire sur les monuments connus[5]. Ajoutons que les douze signes ornaient parfois aussi la figure de Kronos-Aion ou encore la salle même, soit sur les parois des podia, soit sur le pavement[6].

(1) Cumont, I, p. 124 et 125.

(2) *Ibid.* I, p. 125.

(3) Cumont, *Symbolisme,* p. 91 ; aussi les formules, p. 79 ; p. 73, n. 1 ; *Dict. Ant. s. v. aeternitas,* 127.

(4) Le terme de *kosmokrator* figure dans la dédicace syncrétiste des Thermes de Caracalla dans laquelle Mithra se trouve identifié à une série de divinités, dont Sérapis, cf. Ghislanzoni, *Not. scavi,* 1912, p. 323, Cumont-Canet, *CRAI,* 1919, p. 313 ; Weinreich, *Neue Urkunden zur Sarapisreligion,* p. 24 s. De fait, Mithra apparaît dans le cycle légendaire comme subordonné à d'autres dieux et Cumont reconnaissait dans Kronos-Aion le dieu suprême de ce culte.

(5) Saxl, p. 95-96.

(6) Cumont, I, p. 111 ; cf. plus bas, p. 414, n. 1.

C'est une signification voisine qui revient sans doute à l'image des *planètes qui domine* le groupe sur un petit relief de Bologne (S 190 = C 106), ou sur la nouvelle plaquette métallique de Brigetio[1].

L'on peut sans doute admettre que le recours au zodiaque n'est qu'une manière de préciser le symbolisme plus vague de Sol et de Luna. Mais on n'oubliera pas que selon certains indices Sol participe directement au sacrifice accompli dans la grotte[2], et l'on se demandera si la présence du couple Sol-Luna ne revêt pas une signification assez analogue à celle que nous avons soupçonnée pour la majorité des monuments grecs et romains. Là, les deux attelages qui accompagnent le plus souvent, non la figure isolée d'un dieu, mais une action groupant plusieurs personnages ou humains ou divins, servent plutôt à souligner le caractère exceptionnel de l'action principale, à marquer son importance dans l'histoire du monde. Il n'est pas impossible que les deux luminaires possèdent la même signification dans cet autre tableau mythique qu'est l'immolation du taureau par Mithra ; ils témoigneraient d'abord du rôle primordial du sacrifice pour le destin de l'humanité et du monde[3]. Le caractère divin de l'image insolite du Tauroctone, dont nous avons signalé les rapports avec le répertoire héroïque, se trouverait de cette manière précisé. Ainsi s'expliquerait pour une part la régularité de la présence des deux astres, régularité qui pour le reste trouve sa justification dans les exigences plus strictes d'une religion à mystères. C'est bien ce que semble confirmer la représentation constante des deux luminaires dans cette autre religion à mystères qu'est le culte des Cavaliers danubiens, auquel peuvent s'appliquer dans son ensemble les remarques que nous venons de faire.

Les figures de Sol et de Luna soulignent ainsi la complexité des influences sensibles dans notre groupe des reliefs cultuels ; aux conceptions anciennes de l'Orient sont unies les traditions de la Grèce et les idées propres à chaque

(1) Cf. p. 44, n. 2.

(2) Cumont, 1, p. 193.

(3) On peut aussi accepter les formules de Gerckan-L'Orange à propos de l'arc de Constantin ; le pouvoir des empereurs, disent-ils, « *wird als Grundtatsache des Weltgeschehens in den selben Rahmen kosmischer Mächte hineingestellt* » et « *als aus der Gesetzmässigkeit des Weltgeschehens folgend* ». Formules voisines d'Alföldi à propos de l'Auguste de Prima Porta, cf. *RM*, 1937, p. 55-56.

culte. Et l'on sera moins frappé sans doute par ce qui subsiste des premières que par l'importance des secondes. Le fait saillant est moins celui de l'emprunt que celui de l'assimilation, d'une assimilation si complète qu'il est malaisé de reconnaître les composantes primitives[1].

2. — LES SYMBOLES

L'union de Sol et de Luna avec le dieu n'est qu'un cas particulier d'un phénomène plus vaste ; à l'image principale se trouvent associés toute une série d'éléments accessoires et unis par un lien des plus lâches par leur disposition, sinon par leur signification.

Ainsi le groupe du Tauroctone ne se réduit pas aux deux acteurs principaux du drame : le taureau se trouve assailli en outre par le serpent, le scorpion et le chien ; au-dessus de l'épaule droite du dieu se tient le corbeau. Et ce ne sont là que les figures indispensables, plus ou moins directement rattachées à l'action. L'union est plus lâche dans le cas des deux dadophores, compagnons habituels de Mithra ; plus d'une fois on saisit encore la preuve de leur entrée tardive dans le tableau ; s'ils ne sont pas placés dans des panneaux latéraux, comme on le voit parfois, ils conservent du moins le socle sur lequel ils se dressaient comme figures isolées dans le sanctuaire[2]. Enfin il arrive que l'union des éléments du groupe primitif se relâche et que certains d'entre eux suivent leur évolution propre ; ainsi se forme très vite un groupe trinaire, — dont nous étudierons encore la formation — composé du lion, du cratère et du serpent. Ce groupe sera

(1) Une adaptation plus directe du vieux symbole oriental du croissant à l'étoile doit sans doute être reconnue sur les deux monuments de Mèn déjà cités, cf. p. 276 et n. 2. — Saxl, p. 22, n. 3, considère la combinaison Sol-Luna comme « européenne », le dispositif inverse comme « oriental » ; de fait, les monuments mithriaques qui ne respectent pas le dispositif ordinaire se trouvent en dehors de l'Europe, C 283 (Sitifis), S 195 (Sidon) et Doura. Mais l'examen des autres monuments révèle un grand flottement et la préférence accordée à la droite du dieu (soit Sol-Luna) peut se justifier, cf. Déonna, *RHR*, 1947, 132, p. 11-12, et semble d'ailleurs observée en Syrie, cf. H. Seyrig, *Syria*, 1932, p. 191, à propos de la triade de Palmyre.

(2) Cf. ci-dessus, p. 193.

simplement placé sous le ventre du taureau et ne peut avoir qu'une signification symbolique[1].

Sur les plaquettes danubiennes, l'image principale garde dans l'ensemble les traits qu'on lui voit dès la formation de la série ; toutefois, à côté de Sol et de Luna viennent se placer d'autres figures, étoiles, serpents, une triade formée par des bustes, etc. Mais les symboles tiennent de toute évidence une grande place dans ce culte ; toute une foule d'objets divers peuvent être relevés — vases, tables, torches, lampes, poignards — ou encore des animaux — bélier, lion, coq, ou autres. La diversité est plus grande que sur les monuments mithriaques, à tel point qu'on a éprouvé le besoin d'une solution particulière ; les symboles, ainsi que les scènes accessoires, ont reçu un emplacement spécial, en dehors du groupe central, dans les registres inférieurs. Une fois de plus la série parallèle du Cavalier thrace n'offre rien de comparable[2].

Ce sont toutefois les plaquettes métalliques du culte de Sabazios qui fournissent l'exemple le plus frappant de ce rôle des symboles. Si, par exemple, nous considérons la plaquette de Copenhague (S 64) (pl. III), le fond de l'édicule dans lequel se tient le dieu apparaît comme tout tapissé d'objets ou d'animaux divers. Outre les images centrales dont nous avons déjà parlé, les bustes de Sol et de Luna, auxquels il faut ajouter les Dioscures, on distingue toute une série d'animaux, grands ou petits (taureau, bélier, tortue, abeille, serpent, aigle, etc.), des attributs divins (foudre, caducée, balance) et des objets de culte (autel, cratère, clochette, flûtes, etc.). Non seulement la même profusion se retrouve sur les plaquettes de Berlin et d'Ampurias — quoique là les scènes accessoires apparaissent déjà — mais un autre groupe de monuments importants dans ce culte, les mains sabaziaques, présentent une variété aussi grande de symboles répartis de façon arbitraire sur le pourtour de la main[3].

Les plaquettes dolichéniennes, au contraire, malgré leur aspect composite, n'offrent pas une abondance analogue ; en dehors des symboles astraux, les bustes de Sol et de Luna, ou célestes, comme l'aigle ou des bustes divins, placés dans

(1) Cf. ci-dessous, p. 404.
(2) Pour l'organisation de ces registres, cf. ci-dessous, p. 320 et 365.
(3) Cf. p. 43.

la pointe, on relève des figures accessoires à la base, dont les plus régulières sont les deux génies apodes déjà mentionnés : là encore, le relief en pierre est d'une sobriété étonnante en face des monuments en métal[1].

Il se pose ainsi manifestement le problème de l'association de ces symboles avec l'image divine : qu'est-ce qui explique leur présence et comment est résolue leur intégration dans l'ensemble du tableau ?

Fig. 57. — Ex-voto au dieu Mèn (relief du British Museum).

Une première constatation nous fait entrevoir la solution d'une origine locale. N'est-il pas significatif, en effet, que la série qui témoigne d'une véritable débauche de symboles, et placés à n'importe quel prix, soit celle des monuments sabaziaques ? Or ce même symbolisme outrancier paraît attesté pour un autre culte de l'Asie Mineure, celui de Mèn. Sur un relief dédié à ce dieu, dit Sauveur et Dispensateur des richesses (fig. 57)[2], on voit un assemblage très voisin de celui des plaquettes sabaziaques, à cela près que le système se trouve encore poussé plus loin. La figure divine a disparu ou n'est plus représentée que par la tête radiée placée dans le croissant qui figure au sommet du tableau ; et pour le reste, la plaque en question fournirait sans doute une réunion complète de tous les instruments et attributs significatifs du culte — si du moins il était possible d'en fournir une interprétation satisfaisante. Cette pièce n'est d'ailleurs pas isolée. A Tomi[3] fut découvert, il y a une vingtaine d'années,

(1) Cf. ci-dessus, p. 35 et 39.

(2) *BCH*, 1899, pl. I ; Cumont, *Symbolisme*, p. 208, pl. XVI, 2 ; *Dict. Ant.*, *s. v. Lunus*, fig. 4671 ; S. Reinach, *RR*, *b* 483, 1. Le commentaire approfondi de ce monument reste à faire.

(3) E. Coliu, *Istros*, I, 1934, p. 81 s., sarcophage de type lycien du IIe s.

un sarcophage romain dont la cuve, sur sa face principale, est parsemée d'une série de symboles reproduisant pour la plupart ceux de la plaque signalée ; il paraît licite, comme on l'a fait, d'attribuer ce sarcophage à un sectateur du dieu lunaire de l'Anatolie.

On ajoutera d'autres remarques. Le monument mithriaque qui se rapproche le plus de ce groupe d'œuvres est le relief Altieri (C 54 = S 6)[1], voisin dans sa conception des plaquettes sabaziaques, et dont le type inhabituel du dieu debout sur le taureau nous a fait conclure à une origine anatolienne directe. Un autre groupe de monuments sur lesquels se manifeste ce goût des symboles est celui des figures de l'Artémis d'Éphèse ; là, c'est sur la gaîne même de la déesse qu'ils sont disposés en zones successives ; et à l'Éphésienne fait pendant l'Aphrodite d'Aphrodisias[2]. Pour le dieu à la gaîne, le Jupiter d'Héliopolis, on notera une plus grande sobriété ; seuls des symboles astraux ornent son vêtement[3].

Faut-il d'autres preuves ? Voici les monuments funéraires. Saxl déjà avait rapproché une stèle phrygienne du type classique à édicule (S 43), actuellement au Louvre[4]. Dans un panneau supérieur sont réunis des objets divers, une table à trois pieds, une palme, une épée, une bandelette, une couronne et un vase. Mais dans sa démonstration Saxl n'a pas souligné que cette stèle n'est qu'un exemple entre beaucoup d'autres. Tout un groupe de monuments analogues, dont la majorité provient des rives du Bosphore, offrent une ressemblance étroite avec la stèle du Louvre[5]. De plus, Pfuhl déjà, dans son étude fondamentale des reliefs funéraires de la Grèce d'Asie, a insisté sur la place des objets divers unis à la figure du mort, soulignant le lien tout extérieur

(1) Cf. nos remarques, p. 142.

(2) Cf. en général pour ces divinités, Thiersch, *Ephod und Ependytes*.

(3) Saxl, p. 16-17, invoquait à l'appui de l'origine « orientale » des symboles et de leur union avec une image principale les koudourrous babyloniens. Ce rapprochement reste superficiel ; il n'existe pas de preuve d'un lien direct avec cette tradition mésopotamienne et, on le voit, les monuments de l'Anatolie occidentale font un usage plus développé des symboles que ceux de la Syrie.

(4) Louvre, *Catalogue sommaire*, p. 167, n° 3318.

(5) Cf. les monuments suivants : Stamboul, *RM*, 1936, p. 19, fig. 6 ; *AA*, 1933, p. 135, fig. 20, n° 47 ; Stamboul, *ibid.*, fig. 19, n° 46 ; Stamboul, *ibid.*, 1931, p. 183, fig. 9 ; Split, *Jahreshefte*, 25, 1929, *Beibl.*, fig. 29, p. 53 ; aussi Mendel, *Catalogue de Constantinople*, n° 1080, 1081 et 1082.

qui rapproche ceux-là de celui-ci[1]. La persistance de cette tradition ancienne dans l'Anatolie occidentale est enfin attestée par les fameuses stèles phrygiennes de basse époque ; on rencontre là, sur les panneaux de la porte symbolique de l'au-delà, les objets familiers dont le défunt s'était servi dans sa vie quotidienne[2]. Ces monuments, si significatifs non des programmes des écoles officielles, mais des tendances profondes d'une région et d'un public, pourraient bien circonscrire un milieu, celui-là même dans lequel la création de documents tels que les plaquettes sabaziaques ou les reliefs mithriaques ne saurait étonner.

Voici des faits qu'on ne peut négliger ; mais il reste à apprécier leur portée véritable. Saxl, dans le passage déjà cité, trouvait dans cet usage des symboles l'occasion d'une opposition radicale entre l'Occident et l'Orient ; les monnaies romaines de Brutus, ornées de poignards, les reliefs et monnaies romaines décorés de « natures mortes » formées d'instruments de culte, sont à son avis des exceptions en Occident *(europäische Seltenheiten)*[3]. Mais des formules péremptoires de ce genre laissent plein de méfiance ; celle-ci résistera-t-elle plus que d'autres à l'épreuve des faits ?

Tout un vaste groupe de monuments se présente d'abord à notre contrôle. L'époque hellénistique, période de conflits perpétuels où le pouvoir était fondé sur la force, où les trônes et les empires étaient souvent conquis les armes à la main, a multiplié les monuments triomphaux de toute espèce ; parmi ces derniers, les panoplies tiennent une grande place. Ainsi dans le sanctuaire d'Athéna Niképhoros à Pergame, le portique comportait un étage à balustrades ; les dalles placées entre les colonnes sont ornées d'armes diverses, cuirasses, casques, chars, proues de navires[4]. Mais que sont ces panoplies sinon précisément des symboles,

(1) *Jahrbuch*, 1905, *Das Beiwerk auf den ostgriech. Grabreliefs*, p. 56-57, sur les objets divers ; p. 68, remarques générales ; p. 70, sur les antécédents classiques et l'influence du «*Genre-* » ou «*Kabinettbild* » ; cf. aussi p. 125, sur les reliefs avec mur de fond surmonté d'objets divers.

(2) Sur les stèles-portes phrygiennes, Noack, *AM*, 1894, p. 333 ; Mendel, *Catalogue de Brousse* (*BCH*, 1909, p. 321-322) et *Catalogue de Constantinople*, n° 1067 s.

(3) Saxl, p. 16-17.

(4) *Altertümer von Pergamon*, II, p. 95, pl. 43 s. ; Durm, *Baukunst der Griechen*, p. 504, fig. 448.

des symboles de la guerre et de la victoire ? Et ce n'est point là un monument isolé, témoin la frise du Bouleutérion de Milet, frise d'armes encore[1]. Le motif a fait école en Orient d'abord, comme le prouve un temple funéraire de Termessos de Pisidie, ou le mausolée d'Hermel en Syrie, où panoplies et trophées de chasse voisinent à l'époque hellénistique encore[2]. Et ce ne sera une surprise pour personne de constater, et sans peine, que ces mêmes panoplies ornent maint monument romain en des emplacements divers, ainsi des arcs de triomphe (Orange, Pola, Reims, Vienne) ou des

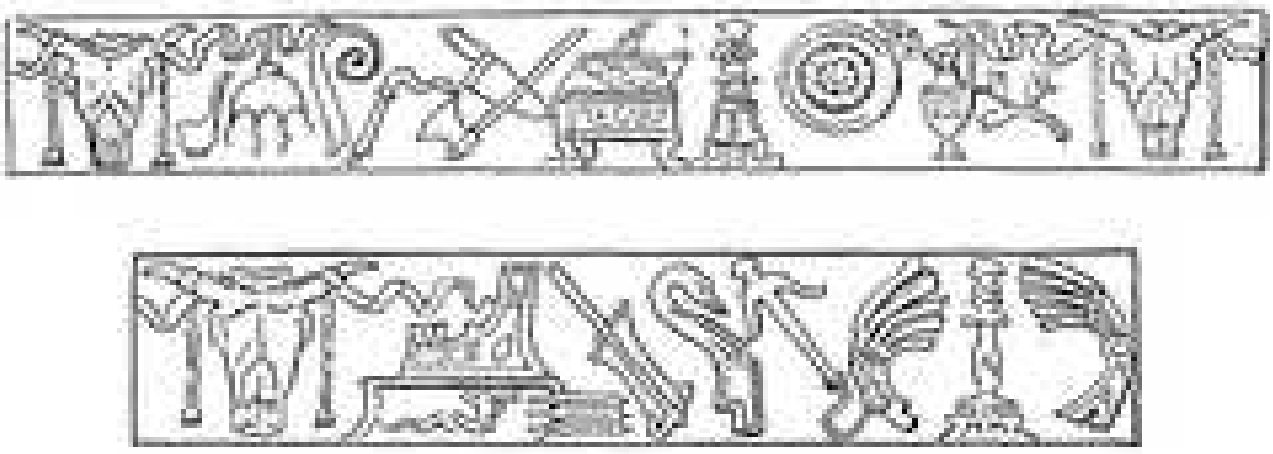


Fig. 58. — Frise du « temple de Neptune » à Rome.

bases de colonnes monumentales (Colonne Trajane)[3] ; il existe là une tradition dont les monnaies de Brutus avec leurs poignards n'offrent qu'un pâle reflet.

Et l'on fera la même constatation pour les monnaies ou reliefs ornés d'instruments de culte. D'une part, la masse des petits autels se répartissant sur toute la durée de l'Empire dont les faces latérales portent des aiguières, des couteaux de sacrifices, des bandelettes et d'autres objets de ce genre sont des témoins éloquents — et non des cas exceptionnels —

(1) Knackfuss, *Milet, Rathaus*, I, 2, p. 80, pl. XI et XV ; Mendel, *Catalogue de Constantinople*, III, p. 486.

(2) Termessos de Pisidie, *Jahreshefte*, 1898, p. 184, fig. 59-60 ; Hermel, *Syria*, 1938, p. 47, pl. XI.

(3) Cf. p. ex. Pola, S. Reinach, *RR*, *a* 226 ; Orange, *a* 202 et 203, Espérandieu, I, p. 196, 197, 201 ; Reims, *l. l.*, *a* 230-231 ; Colonne Trajane, *a* 331.

d'une tradition bien enracinée[1]. Mais la frise à objets de culte ne semble pas avoir été plus rare que celle ornée d'une panoplie. Des exemples fameux nous sont conservés à Rome même, ainsi au temple de Vespasien ou au temple dit de Neptune (fig. 58), et l'on pourrait ajouter maint autre vestige moins important[2]. La période hellénistique a-t-elle là encore fourni des modèles ? Le fait est des plus probables. Ainsi la frise dorique des propylées d'Appius Claudius Pulcher à Éleusis (fig. 59) porte comme décor des triglyphes aussi bien que des métopes des instruments ou des objets du culte

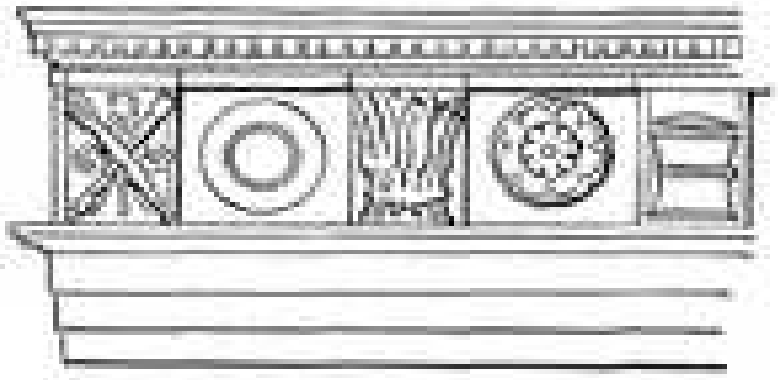


Fig. 59. — Frise des Propylées d'Éleusis.

éleusinien ; le même principe de décor réapparaît sur d'autres pièces architecturales appartenant au même culte[3]. Ces exemples nous dirigent vers le décor architectural en général ; or l'on a attiré déjà l'attention sur le développement de l'ornementation symbolique dans la frise dorique aux époques hellénistique et romaine[4].

Que l'usage des symboles trouvât un écho favorable dans un trait bien marqué de l'esprit romain, on ne saurait guère le contester. Le caractère abstrait des conceptions

(1) Cf. p. ex. sur ces monuments, *BC*, 1936, p. 27 s. avec indications bibliogr. ; aussi *Dict. Ant. s. v. ara ;* sur les autels funéraires, Altmann, *Grabaltäre.*

(2) Temple de Vespasien, Robertson, *Handbook Gr. and Rom. arch.* pl. XII *b ;* Durm, *Baukunst der Römer*, p. 443 ; temple de Neptune, *RM*, 1940, p. 65, fig. 1 s., *Beil.* 1 s. ; S. Reinach, *RR*, *c* 216-217.

(3) *Dict. Ant. s. v. ara*, fig. 419 et 420 ; Demangel, *Frise ionique*, p. 348, fig. 72 ; Durm, *Baukunst der Römer*, p. 267, fig. 238 *b.*

(4) Cf. sur cette question, Demangel, *Frise ionique*, p. 196 s. Pour des monuments étrusques à symboles, cf. p. ex. Friis Johansen, *Acta arch.*, III, 1932, p. 113 s.

religieuses des Romains est un fait connu ; des divinités comme *Spes*, *Virtus*, *Concordia*, *Pax* et d'autres du même genre, répondant à une antique tournure d'esprit, ne font que gagner du terrain sous l'Empire. Les besoins de la propagande politique venaient renforcer une tendance générale ; mais rien ne pouvait mieux traduire ces concepts religieux abstraits que des symboles. Il est clair que l'esprit — et donc l'art — de Rome, qu'on ne saurait détacher de l'Occident, était largement ouvert à l'usage de ces derniers. A vrai dire, l'opposition affirmée n'existe là encore, comme ailleurs, qu'entre l'art grec classique et les arts des pays qui l'entourent, et aussi les arts des temps qui lui succèdent[1]. En définitive, on peut croire que dès l'époque hellénistique on a recours dans les centres mêmes de la civilisation grecque aux symboles, chaque fois que le sujet — ou politique ou religieux — l'exige.

L'examen d'un groupe bien défini d'œuvres d'art confirmera ces déductions. L'on possède à l'heure actuelle tout un lot de vaisselle précieuse dont les exemplaires les plus anciens et, en tout cas, les modèles remonte à l'époque hellénistique. La panse d'une série de vases d'argent (fig. 60) de formes variées, gobelets, skyphoi, etc., est couverte d'un décor dionysiaque[2]. On voit là, à côté de quelques figures qui font partie du thiase bacchique, comme des Satyres, des Éros, des Centaures, tout un monde d'objets divers, masques de théâtre, flambeaux, thyrses, autels, vases, instruments de musique variés, etc. La tradition est attestée aussi bien sur des œuvres de grand style comme les pièces des trésors de Boscoreale, Hildesheim ou Berthouville, que sur la grande masse de la vaisselle dérivée se répartissant sur les trois premiers siècles de l'Empire[3]. Et l'on pourrait allonger cette liste par celle d'une série de reliefs, de candélabres sculptés, de mosaïques et de peintures[4]. La

(1) Cf. pour cette opposition ci-dessus à propos de la frontalité, p. 242 s.

(2) Cf. les études de Pernice-Winter, *Hildesheimer Silberfund* ; Héron de Villefosse, *Mon. Piot*, V, (Boscoreale) ; etc. ; à titre d'exemples, S. Reinach, *RR*, *a* 73-75, 77, 161-164.

(3) Cf. Drexel, *Alexandrinische Silbergefässe*, *Bonner Jahrbücher*, 1909, p. 176, pl. VI-IX. Sur d'autres formes de cette vaisselle, anses et manches de patères, cf. Th. Schreiber, *Alexandr. Toreutik* (*Abhand.* de Saxe, 1894, 5) p. 273 s. Cf. p. ex. S. Reinach, *RR*, *b* 143, 147, 149, 300, 4, 478, 479, 480.

(4) Pour les reliefs, p. ex. S. Reinach, *RR*, b 80, 3-4 ; 108, 3 ; 109, 1 ; 147, 4 ; 489, 5 ; 500, 3-4 ; *c* 44, 4 ; 93, 2 ; 426, 1.

disposition est toujours « fantaisiste » ; les différents objets signalés sont placés de façon lâche dans la zone disponible et aucune unité de composition n'est jamais recherchée.

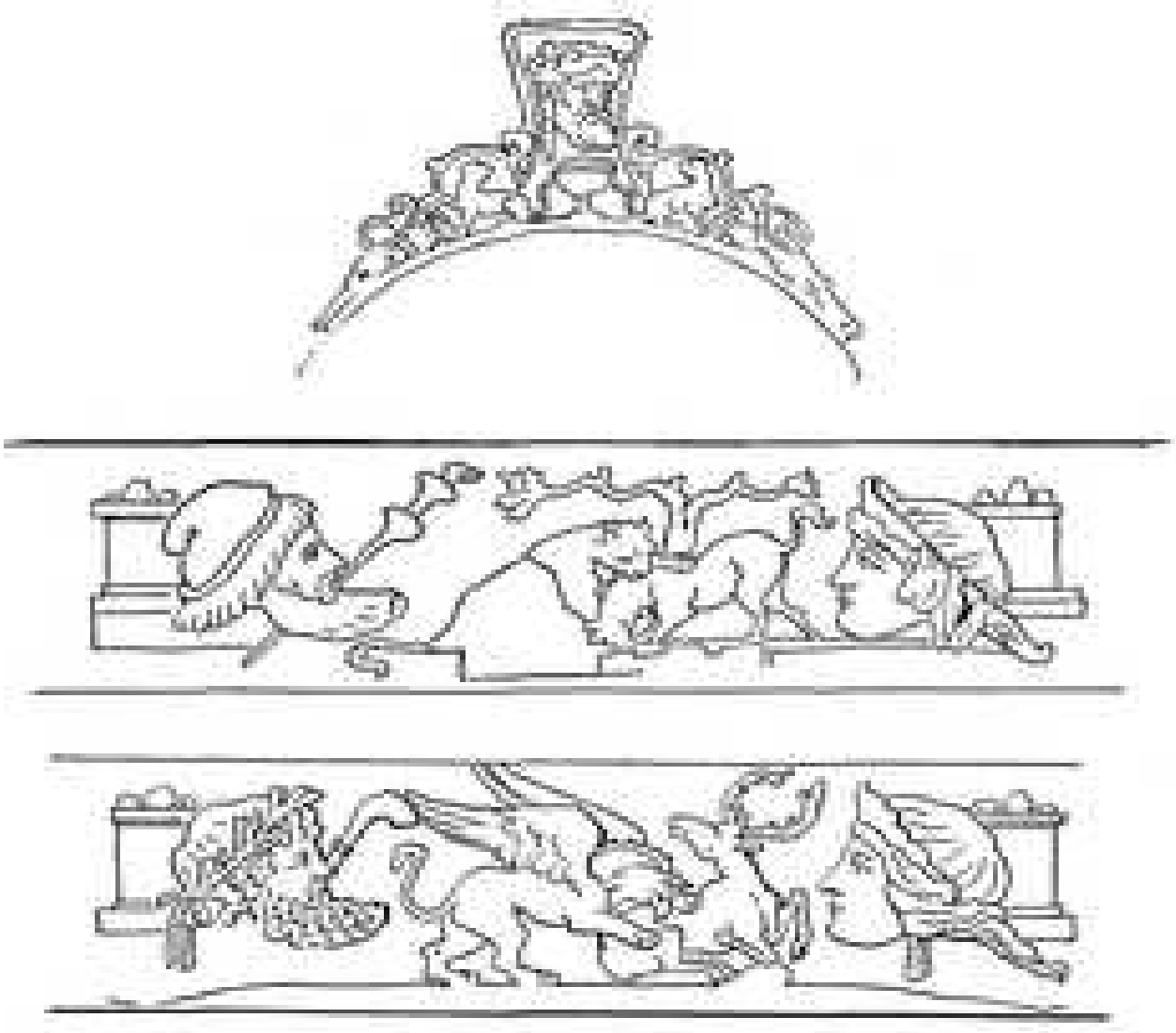


Fig. 60. — Vase d'argent avec symboles dionysiaques (Vienne).

On découvrira sans peine le lien intime qui unit ces œuvres dionysiaques aux reliefs cultuels que nous étudions : ils appartiennent les uns et les autres à des religions à mystères[1], et c'est ce qui est confirmé par les documents éleusiniens déjà

(1) On rapprochera de même les disques magiques de Tarente couverts de symboles divers, Wuilleumier, *Tarente*, p. 542 s.

signalés. Nul doute que le sentiment religieux particulier qui animait les initiés ait trouvé dans la représentation des symboles un moyen d'expression adéquat. L'importance primordiale que reçoit dans ces cultes l'accomplissement de certains rites, le maniement ou la présentation de certains objets ou instruments devaient favoriser la multiplication par l'image de ces derniers ; l'objet devient en lui-même un signe, le signe de l'acte salutaire qu'il sert à accomplir[1].

Ces liens profonds ont été entrevus par Saxl[2]. A propos du groupe trinaire lion-cratère-serpent dans le culte mithriaque, cet auteur avait suggéré la possibilité d'une influence des monuments dionysiaques sur la genèse de cet ensemble symbolique. On peut reprendre et préciser sa démonstration pour certains des monuments que nous étudions. Serait-ce donc l'effet du simple hasard si toute une série de ces monuments sont exécutés en métal, plaquettes danubiennes d'un côté, sabaziaques de l'autre ? N'est-ce pas plutôt un procédé caractéristique de la toreutique que la juxtaposition lâche de figures ou de symboles sur une surface donnée, sans subdivision et sans cadre ? Les vases d'argent signalés offrent des exemples frappants d'un tel arrangement. Nous avons signalé plus haut la possibilité d'un modèle métallique pour le relief mithriaque de Sidon ; la disposition des signes du zodiaque, les bustes des Saisons et les deux luminaires placés dans des médaillons nous paraissent, en effet, des signes révélateurs[3]. Il devient ainsi des plus probables que les monuments ou sabaziaques ou danubiens ont subi l'influence de la grande série des monuments dionysiaques. Pour les premiers, les liens profonds sentis par les Anciens entre le dieu hellénique et son pendant anatolien fournissaient un point de rencontre favorable à la naissance d'œuvres du même type ; pour les uns comme pour les autres, la technique même offrait la base d'un

(1) Dans le même ordre d'idées, on peut citer les monuments relatifs au taurobole, cf. p. ex. S. Reinach, *RR*, *c* 134, 530 ; *b* 338, 339.

(2) Saxl, p. 62-63.

(3) Saxl, p. 95-96, parle du caractère hellénique du zodiaque placé dans une bande fermée et reconnaît dans les signes dépourvus de cadre du relief de Sidon une preuve de son origine orientale ; en réalité, le zodiaque du temple de Bêl à Palmyre comporte déjà un cadre, et le caractère hellénique du relief de Sidon se trahit à d'autres détails, cf. ci-dessus, p. 183. Tous ces indices, que Saxl considérait comme définitifs, ne résistent pas à l'examen.

rapprochement. L'artiste qui avait l'habitude de la reproduction des modèles bacchiques ne devait pas se trouver démuni devant les sujets inédits que posaient des cultes nouveaux, comme ceux de Mithra ou des Cavaliers danubiens.

Mais cette constatation permet de définir exactement l'époque à laquelle s'est développée la représentation des symboles. Il ne fait de doute pour personne que la vaisselle d'argent dont nous avons invoqué le témoignage soit d'origine hellénistique. La discussion peut porter seulement sur la localisation de l'atelier auquel ces monuments doivent leurs modèles premiers, et le débat reste ouvert entre ceux qui tiennent pour Alexandrie et ceux qui penchent pour quelque atelier de l'Asie Mineure[1]. Ce problème reste d'ailleurs pour nous d'un intérêt secondaire ; si dès l'origine déjà, comme il est probable, cette vaisselle à décor bacchique n'a pas conquis le monde hellénistique dans son ensemble, en l'habituant en même temps à ses principes de représentation et de composition, la diffusion de ces principes ne saurait plus être contestée pour la période impériale.

Nous pourrions ainsi poser le problème dans les mêmes termes que précédemment : si nous ne savions rien des habitudes de l'Orient, si nous ne disposions que des documents de la Grèce et de Rome, la diffusion des symboles présenterait-elle une difficulté sérieuse à l'explication ? Rien de plus hasardeux, en vérité, que ces distinctions rapides et tranchées entre ce qui appartient à l'Occident et ce qui revient à l'Orient dans l'art de l'Empire. Si même il était vrai — ce qui d'ailleurs ne serait pas facile à démontrer — que l'usage courant des symboles se rattache aux conceptions abstraites — on est tenté de dire idéogrammatiques — de l'Orient, on ne saurait manquer de constater que cet usage pénètre largement dans la civilisation du monde grec élargi par la conquête d'Alexandre ; les conditions nouvelles créées par cette conquête, à la fois politiques, sociales et religieuses, exigeaient l'emploi de formules nouvelles. Le cas du répertoire dionysiaque nous montre, pour le problème particulier envisagé ici, à quel point une donnée, peut-être initialement étrangère, se trouve finalement profondément et entièrement hellénisée. Sans doute est-il possible que

(1) Cf. Drexel, *Bonner Jahrbücher*, 1909, p. 176, p. 214 et 231 ; Th. Schreiber, *Alexandr. Toreutik*, p. 273 s.

des traditions locales — dans le cas de Mèn, de Sabazios et de Jupiter Dolichenus, l'hypothèse ne saurait être écartée — aient continué à se faire sentir ; mais quel critère pourrait-on invoquer pour dissocier des fils si complètement emmêlés, des traditions si totalement fondues ? Cette fusion ou cette assimilation sont le signe distinctif d'une période comme celle dite hellénistique ; le recours aux symboles appartient encore tout entier à cette dernière.

CHAPITRE VI

LES STÈLES DANUBIENNES

Avec l'étude des deux luminaires et celle des symboles nous avons touché déjà à une des particularités les plus remarquables de nos reliefs cultuels ; l'image divine sort de son isolement pour s'accompagner de toute une série d'éléments accessoires. L'importance de ces derniers peut devenir telle qu'elle nécessite une organisation particulière de tout le tableau, une composition. Ce sont les deux formes principales de cette composition qu'il nous reste à étudier ; nous commencerons pas les stèles propres au culte des Cavaliers danubiens.

1. - - CLASSIFICATION ET CHRONOLOGIE

A. — Inventaire typologique

A) La stèle simple. — Le type le plus simple du relief danubien est celui de la stèle à bord supérieur arqué empruntée au culte du Cavalier thrace, à propos duquel nous l'avons déjà discutée (cf. plus haut, p. 25). Le Cavalier unique ou, à la rigueur, les deux Cavaliers occupent l'ensemble du panneau ; ces monuments sont tous en pierre, à une exception près, et proviennent de même sans exception de Dacie ou de Mésie.

Ce sont T 2, 43, 133 pour le Cavalier unique, auxquels il faut adjoindre une plaque de bronze de Bucarest (T 30), sur laquelle trois vases figurent sous la scène principale. Pour les Cavaliers affrontés, on relève T 51 et T 52, tous les deux de Tomi ; T 48, trop fragmentaire, reste douteux.

B) La stèle a registres. — C'est le groupe le plus important et qui offre plusieurs variantes.

1. *La stèle à registre inférieur*

a) *Stèles proprement dites.* — La même forme de la stèle à bord supérieur incurvé peut être enrichie d'un registre

Fig. 61. — Stèle du Cavalier dalmate (T 1).

inférieur dans lequel trouvent place des attributs, objets ou animaux. La majorité de ces pièces est encore en pierre et de la même provenance que précédemment, Dacie et Mésie.

Ce sont T 1, 33 et 34 pour le Cavalier unique (fig. 61), et T 15, 19, 31, 54, 111, 130, 132 et 40 (ce dernier de forme carrée) pour les deux Cavaliers. On leur adjoindra T 110, plaque de cuivre carrée à bordure de perles, du Norique, et T 44, un plomb en forme d'édicule à fronton.

b) *Médaillons.* — Les mêmes subdivisions sont adoptées sur une série de pièces de forme ronde ou ovale, d'exécution

grossière en général. On a, en pierre, T 18, 55, 67, 68, 115 et une pièce de Bulgarie (Kazarow, *Arch. Értesitö*, 1942, pl. XXXXIX, 2). T 67 et 68 proviennent de Pannonie, et de la même provenance sont les médaillons en métal particulièrement grossiers, T 106-108.

c) *Type intermédiaire.* — Sur un certain nombre de pièces les symboles ou accessoires, logés jusque-là tant bien que mal dans la partie supérieure du relief, commencent à être groupés dans un registre distinct, mais non encore complètement séparé du reste. Ce sont T 8, 50, 58, 113 avec arcade, et la plaque de bronze T 112.

2. *La stèle à registres inférieur et supérieur*

On arrive ainsi au type classique dans lequel le tableau central est encadré en haut et en bas par un registre secondaire.

a) *La stèle rectangulaire.* — Les mêmes observations que pour la stèle à registre unique sont valables ici pour la matière et la provenance.

On a pour le Cavalier unique T 6, 7, 10, 14, 20 (fig. 62), auxquels on adjoindra T 35, plaque de terre-cuite en forme d'édicule à fronton. Pour les Cavaliers affrontés, on a la série

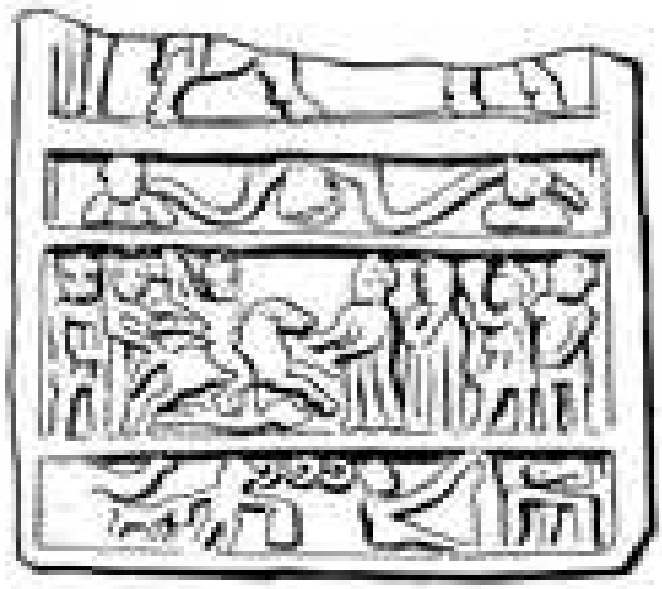


Fig. 62. — Stèle de Cavalier danubien (T 20).

suivante : T 4, 9, 11, 12, 13, 38, 56, 109, 118 (?) (fig. 63). La plaque de terre-cuite carrée T 131 présente une arcade reposant sur des colonnes, et le bronze d'Oescus (Kazarow, *Arch. Erlesitö*, 1942, pl. XXXIX, 4 et 5) a la forme d'un édicule à fronton.

Fig. 63. — Stèle de Cavaliers danubiens (T 109).

b) *Monuments de forme ronde ou ovale.* — On ne peut citer que quelques exemples en pierre : T 3, 57 et 61.

La grande majorité de cette série est constituée par des médaillons de plomb ; T 32 de Dacie et T 37, de Mésie, sont ornés d'une bordure de perles ; T 101-105, de Pannonie, sont ornés d'un anneau de deux serpents. Les pièces T 99-100 sont du même type, mais le champ circulaire est inscrit dans un cadre carré, dans les écoinçons duquel figurent les quatre Saisons, surmonté d'un couronnement à trois acrotères, forme que l'on trouvera encore. Le rond est dessiné par l'anneau de serpents, le carré entouré d'une torsade.

c) *Plaquettes métalliques de forme rectangulaire.* — Les pièces T 95-98 présentent la même forme extérieure, mais dans le cadre carré, la disposition des trois registres est observée comme sur les stèles de pierre, à cela près que sur tous les monuments métalliques aucune ligne de séparation n'est marquée.

On peut ajouter T 46, de Dacie, qui a la forme d'un édicule à fronton, mais sans aucun autre détail architectural et avec la division en registres.

C) PLAQUETTES A REGISTRES MULTIPLES. — Une forme particulière est donnée aux plaquettes métalliques en Pannonie ; il existait manifestement dans cette région des ateliers de fondeurs créant leurs formes propres, dont on a déjà vu certaines (cf. p. 47). Mais l'évolution locale aboutit ici à un type plus indépendant.

1. *Plaquettes à colonnes et à acrotères*

Le cadre est formé par deux colonnettes latérales et un couronnement à trois acrotères ; dans celui du milieu apparaît le quadrige solaire, dans les deux autres les bustes de Sol et de Luna. Le tableau principal est transformé en premier registre à peine distinct des deux suivants, qui abritent les scènes accessoires et les objets et symboles ; parmi ces derniers on relève le groupe lion-vase-serpent. Ce sont T 93-94.

2. *Edicule à arcade*

Le cadre est formé par un édicule à deux colonnes supportant une archivolte (fig. 64) ; dans l'arcade est placé le quadrige solaire ; dans les écoinçons extérieurs, les serpents. Pour le reste, on retrouve les trois zones du type précédent. On a les séries T 71-75, T 76-85, T 86-94 et T 134. T 22 comporte une double arcade.

3. *Plaquettes diverses à registres mulliples*

Les divisions classiques ne sont pas davantage respectées sur un certain nombre d'autres pièces. Sur la plaquette de plomb T 26 en forme d'édicule à fronton, on a sous le tableau central deux registres accessoires ; de même, sur T 36

en forme de médaillon rond. T 23 affecte la même forme de l'édicule, la frise formant registre supérieur ; le socle, registre inférieur ; de plus, des symboles accessoires trouvent place dans le champ principal sous les Cavaliers.

T 62 et 63, tous les deux de Poetovio, présentent la succession : scène principale, registre intermédiaire, registre

Fig. 64. — Stèle de Cavaliers danubiens (T 76).

inférieur ; le buste de la déesse prend place dans une sorte de conque.

Une série de pièces sont trop fragmentaires pour être cataloguées avec exactitude ; on peut dire cependant qu'elles se répartissent sur les séries des stèles rectangulaires ou des médaillons du groupe *B*. Ce sont T 16, 17, 21, 24, 25, 39, 41, 42, 47, 49, 53, 60, 64, 65, 69, 70, 119, 114 et T 5, 28 et 59. T 45 est la seule ronde-bosse connue du culte ; quant à T 27, 29, 66, 116, 117, ils sont ou douteux ou inutilisables.

B. — Principes d'une classification

Il a pu sembler difficile, de prime abord, sinon aléatoire, d'établir une classification à la fois simple et sûre[1]. Les reliefs des Cavaliers danubiens présentent une diversité évidente dans la forme, la matière et la technique, aussi bien que dans les motifs et leur combinaison. Le problème se trouvait ainsi ramené à rechercher en quelque sorte un dénominateur commun et l'on voit par la classification présentée quel principe directeur il convient d'adopter. La légitimité de ce principe apparaîtra si l'on considère le nombre réduit de groupes principaux en face du chiffre élevé de monuments.

Ce qui fait l'unité de l'ensemble de la série, c'est la composition par zones ; tableau principal comportant en règle générale un registre inférieur et très fréquemment un registre supérieur. On saisit aussitôt le caractère complexe du monument définitif, résultant d'une fusion ; c'est par l'adjonction au tableau principal, qui représente les divinités, d'éléments secondaires, attributs, objets de culte, animaux, scènes cultuelles, répartis dans les registres additionnels, que prend naissance le relief du Cavalier danubien caractéristique. C'est la présence de ces registres qui fait l'intérêt de cette série pour l'histoire des religions aussi bien que pour celle de l'art.

Il est clair, d'abord, que la forme définitivement adoptée est d'importance secondaire ; d'où précisément la variété des formes : stèles à bord supérieur incurvé, stèles rectangulaires, édicules à arcade ou à fronton, médaillons enfin. Ces derniers constituent un cas typique. Si l'on peut à la rigueur songer à interpréter le registre inférieur comme l'exergue fréquent sur des médaillons, l'addition et la

(1) Pour les classifications antérieures, cf. Rostovtzeff, *Tablette thraco-mithriaque du Louvre*, p. 4 s. ; l'auteur distingue trois classes : *a)* cavalier unique, fin Ier-milieu IIe s. ; *b)* plombs pannoniens, IIe s. ; *c)* monuments de pierre à deux registres, IIIe s. Cette classification ne tient pas compte des données iconographiques ou stylistiques. Tudor, p. 209, distingue deux séries principales : Cavalier unique et deux Cavaliers, avec subdivisions selon la forme et la composition. Ce système mixte est insoutenable du point de vue de l'étude de la forme, du fait que certains types se retrouvent d'une série à l'autre. On verra ci-dessous les rapports véritables entre contenu et forme.

séparation brutale du registre supérieur ne permettent pas de douter de l'application mécanique du principe des zones à la forme ronde ou ovale. D'ailleurs, ces monuments appartiennent tous au type des Cavaliers affrontés, de sorte que leur caractère tardif est assuré.

L'étude des formes à cadre architectural, sans modifier ces conclusions, amène cependant à faire d'autres constatations. On a d'abord un lot hétéroclite d'édicules à fronton ou à arcade (soit T 23, 26, 35, 44, 46, 131, le bronze d'Oescus, et aussi T 62 et 63) ; on peut de façon générale les répartir sans peine parmi les autres types, tant la composition par registres transparaît encore nettement. Ce qu'il y a de curieux cependant, c'est que ces monuments sont sans exception travaillés dans une matière autre que la pierre, le plomb le plus souvent, la terre-cuite aussi. Et l'on peut vérifier le caractère irrégulier des pièces en métal même sur les exemples restant : ainsi T 30, 110 et 112. Ces fantaisies dues à des techniques particulières soulignent tout simplement *un fait capital : le modèle premier et le plus ancien est celui* que l'on voit réalisé sous la forme de la stèle en pierre.

A ce type ancien s'oppose tout un groupe de pièces métalliques qui se distinguent de la série en pierre par des caractères bien définis : il s'agit de l'ensemble des plombs pannoniens (groupe *C*). Or il existe de nombreux indices pour attester leur apparition tardive (cf. plus bas, p. 329). Le fait mérite considération, car on pourrait être tenté de prendre les pièces pannoniennes, en raison de leur élégance relative, pour les modèles des reliefs en pierre plus grossiers de la Dacie et de la Mésie. On constate cependant d'abord que la série appartient dans son ensemble au type des Cavaliers affrontés. De plus, on assiste à l'altération du schéma traditionnel, tableau principal compris entre deux registres additionnels. Les éléments du registre supérieur se trouvent disséminés dans les arcades et les écoinçons du cadre architectural ; le tableau principal avance au premier rang, sans plus d'ailleurs se distinguer sensiblement des deux suivants ; et dans le registre du bas apparaît en règle générale un groupe trinaire, lion-vase-serpent, auquel est souvent adjoint un coq. Or les éléments de ce groupe se rencontrent sur d'autres pièces, surtout le lion et le vase, mais sans être unis obligatoirement en un schéma figé. On ne saurait guère se soustraire à la conclusion que le groupe trinaire est le résultat d'une

élaboration. Enfin, on le verra encore, l'importance du quadrige solaire dans ce groupe fournit un indice de date précieux[1].

Si l'antériorité des stèles en pierre paraît ainsi assurée, on ne conclura pas pour autant à l'existence d'un prototype unique sous la forme du relief. Il ne serait guère possible de concilier l'existence d'un tel archétype, cher au cœur de certains théoriciens, avec ce que révèlent les registres additionnels. Il n'apparaît là aucune unité ni dans le choix des motifs, ni dans leur disposition. Si certains d'entre eux sont manifestement privilégiés, ils se trouvent d'ordinaire mêlés à d'autres, différents d'une pièce à l'autre, et ne sont d'ailleurs pas représentés de manière stéréotypée ; leur emplacement aussi bien que leur orientation n'obéit à aucune règle fixe. On a bien plutôt l'impression de l'existence d'une sorte de cahier de dessins dans lequel l'artiste puisait selon ses moyens et selon la place dont il disposait. Si l'on réunissait les éléments et les scènes éparses sur les différents monuments, on obtiendrait sans doute une image assez complète du culte des Cavaliers, dont les différentes tablettes ne fournissent jamais qu'un abrégé plus ou moins condensé. Cette diversité dans les motifs secondaires est une preuve encore de la justesse du principe de classification adopté.

1. *Le registre supérieur et le problème du Cavalier unique*

A cette diversité manifeste des registres additionnels s'oppose l'uniformité du tableau central. Ce n'est pas, d'ailleurs, qu'il n'y ait là encore des variantes, mais elles sont insignifiantes en comparaison des précédentes. Mais là s'impose une distinction capitale ; il existe deux séries pour la représentation des dieux : dans l'une, un seul Cavalier est représenté ; dans l'autre, on a deux Cavaliers affrontés de part et d'autre d'une déesse. Nous avons étudié plus haut les origines iconographiques de ces deux types, et l'on se souvient que nous avons reconnu dans le premier une forme locale du Héros cavalier grec et dans le second une adaptation des Dioscures « au service d'une déesse ». Mais l'on voit que ce groupe des reliefs danubiens pose un problème tout

(1) Cf. p. 329 ; le caractère tardif des plombs pannoniens a été reconnu par Tudor, au contraire de Rostovtzeff.

particulier. Le groupe du Cavalier unique répond-il à un stade de l'évolution du culte, ou ne reflète-t-il qu'un moment de l'histoire de l'iconographie ? On pourrait imaginer, en effet, que le nouveau culte s'est trouvé d'abord en contact avec celui du Cavalier thrace, auquel il emprunta l'image de son dieu, faute de mieux en quelque sorte, et qu'ensuite seulement il rencontra un modèle mieux approprié à son contenu ; la formation du culte dans une région reculée (cf. ci-dessous, p. 329) pourrait rendre l'hypothèse soutenable à la rigueur.

La difficulté a été sentie depuis longtemps, mais les explications sont restées imprécises et flottantes ; il faut reconnaître qu'en l'absence de tout document littéraire il peut paraître presque téméraire d'essayer l'esquisse d'une histoire du culte. Pourtant les monuments nous offrent un certain nombre d'indices. Signalons d'abord que l'image du Cavalier unique semble se révéler antérieure à celle des deux Cavaliers. Représentée par une quinzaine de pièces seulement (T 1, 2, 6, 7, 10, 14, 20, 30, 33, 34, 35, 43, 112, 133), elle se répartit sur le groupe *A* (quatre exemples sûrs), *B 1 a* (trois exemples) et *B 2 a* (six exemples), c'est-à-dire sur les groupes, où le schéma fondamental apparaît le plus clairement et dont la forme fruste démontre le caractère primitif. On ne saurait d'ailleurs songer à des variantes locales, puisqu'aussi bien Cavalier unique et Cavaliers affrontés se sont trouvés côte à côte dans un même site (ainsi T 1-4 ; 6-9 ; 10-14). Ainsi le problème qui demande solution est le suivant : le type définitif représente une triade, une déesse assistée de deux dieux, alors que le type primitif ne montre qu'un dieu unique ; comment donc s'est effectué le passage de la figure unique au groupe triple ? Les indices révélateurs d'une évolution rectiligne porteront précisément sur la permanence d'une triade dans le culte ; il s'agit, on le verra, d'une triade secondaire, dont les rapports avec la triade principale ne peuvent être définis de façon complète et précise.

Voici donc ce que l'on peut établir sur l'histoire de cette triade secondaire. Sur la majorité des reliefs à Cavalier unique, le registre, ou simplement la partie supérieure du champ principal, est occupé par une triade symbolique, prenant place d'ordinaire entre les bustes de Sol et de Luna. Ce sont T 6, 7, 10, 14, 20 et 35, auxquels on peut adjoindre T 112 (tête de lion au centre), T 34 (représentation grossière

avec un serpent seulement), et sans doute T 1 (deux serpents bien en évidence sur le bord supérieur du relief) ; restent en marge T 30 et T 33, alors que T 2, 43 et 133 sont trop fragmentaires pour permettre de se prononcer[1]. Cette triade symbolique comprend deux serpents affrontés de part et d'autre d'un œuf ou d'un vase central (fig. 62 et 63).

Ce groupement n'est pas inconnu, bien qu'il reste exceptionnel, sur les monuments des Cavaliers affrontés (ainsi sur T 22, 95-98, 109). En revanche, il existe une série de monuments de ce type qui possèdent une triade à eux qu'on ne voit jamais sur les reliefs du Cavalier unique. A la même place, dans la partie supérieure du tableau, apparaissent maintenant trois bustes ; dans le cas où la représentation est suffisamment claire, on distingue une femme voilée au centre, flanquée de deux bustes masculins, porteurs du bonnet phrygien, barbus ou imberbes. Ce sont T 3, 9, 11, 12, 13, 19, 38, 50, 54, 56, 58, 61, 113, 118 et 131. Or sur certaines pièces de cette série, la triade des bustes se trouve unie au couple des serpents, tel est le cas de T 56, 58 et 131 ; et de même, sur T 11, la triade des bustes a subi une transformation curieuse : il ne subsiste que les personnages masculins qui encadrent un couple de serpents dressés. La conclusion paraît évidente : triade symbolique et triade à personnage sont identiques ; on peut dire qu'on assiste dans le passage de la série à Cavalier unique à celle des Cavaliers affrontés, à la substitution de la représentation anthropomorphique à la représentation symbolique.

Mais si cette identité ne paraît pas contestable[2], il reste beaucoup plus difficile de préciser la signification de ces triades, qui pourtant fournirait sans doute la clef de toute l'énigme. On relèvera encore des indices significatifs. Serpents affrontés et bustes jouent manifestement le même rôle

(1) Sur les types du Cavalier, cf. Tudor, p. 216 ; sur les rapports avec le Cavalier thrace, p. 223 et 226 ; sur les acolytes, p. 238. Sur T 30 on voit deux serpents formant voûte ; sur T 33 deux serpents sur les côtés ; sur T 43 deux étoiles et un disque. Sur T 18, 23, 24, 25, les serpents figurent sous les cavaliers ; pour ces différents emplacements des serpents, cf. Tudor, p. 259-260 ; pour les serpents formant paire, *ibid.*, p. 234. Il ne nous paraît pas possible de dissocier le couple de serpents des serpents affrontés de part et d'autre du vase ou de l'œuf.

(2) Tudor qui propose, p. 234, l'identité de la triade principale avec celle des bustes, n'a pas fait le rapprochement avec le groupe des serpents affrontés.

dans l'ensemble de la composition et la place qui leur est assignée dans la partie supérieure du relief, jointe à la proximité de Sol et de Luna, semble les désigner comme divinités ou symboles sidéraux et astraux[1]. Sur ce point, les monuments sur lesquels les triades ne se rencontrent pas sous l'une ou l'autre des formes décrites fournissent une précieuse confirmation. De fait, le couple des serpents est un des éléments les plus réguliers de ces ensembles, et il peut se présenter dans des dispositifs variés. Un des plus fréquents les montre dressés dans le dos des Cavaliers (ou à la rigueur de part et d'autre du Cavalier unique), les têtes se rejoignant vers le centre du tableau et les corps formant comme une sorte de voûte (T 30, 33, 44, 59, 61, 106-108, 110, 113, 118). Parfois ils apparaissent, toujours dressés, entre les Cavaliers et la déesse (T 9, 31, 40, 62-63). Si le premier type suggère l'idée de la voûte céleste, la signification astrale est soulignée par les cas où le couple des serpents encadre les bustes de Sol et de Luna (T 23, 26, 46) ; de même, sur le groupe principal des plaquettes pannoniennes, les serpents figurent dans les écoinçons flanquant le quadrige solaire (T 71-92). Quant à la série de la triade des bustes, T 113 donne une couronne de rayons aux dieux et un croissant lunaire à la déesse ; dans certains cas des étoiles apparaissent en compagnie des serpents (T 109) ; enfin sur d'autres plombs pannoniens (T 99-105, T 37) les serpents forment un anneau entourant le médaillon. Et l'on songera à rapprocher encore l'étendard au serpent, le *draco*, que portent parfois les Cavaliers et qui peut n'être qu'une autre forme de la représentation des serpents[2].

On se demandera ainsi si le couple des serpents ne désigne pas, selon les idées du temps, les deux hémisphères célestes, auxquels président d'ailleurs les deux Dioscures. En tout cas, le couple des serpents, les serpents affrontés autour de l'œuf et du vase appartiennent au symbolisme dioscourcen — et c'est l'image même des Dioscures que reprend le type définitif de nos plaquettes. Si donc D. Tudor essaie de minimiser ce qu'il appelle l'*ingerenza* des Dioscures, son argumentation méconnaît le témoignage évident des monu-

(1) Pour cet aspect de la triade des bustes, cf. Tudor, p. 252-253.

(2) Pour les différents emplacements des serpents, cf. p. 322, n. 1 ; pour le *draco*, Tudor, p. 236.

ments ; nous ne voulons certes pas dire que le culte grec fut purement et simplement transféré en Dacie. L'image première du Cavalier unique montre au contraire que le culte d'une divinité locale, déjà liée d'une façon ou d'une autre à une triade, s'est développé sur le modèle du culte grec[1]. Nous pourrions sans doute préciser si nous étions en mesure de fixer avec certitude la signification de la triade secondaire et de déterminer ses rapports avec la triade principale. D. Tudor identifiait sans plus la triade des bustes et celle des Cavaliers et de la déesse. On accepterait assez volontiers sans doute de reconnaître dans le couple des serpents l'expression symbolique d'un certain aspect des deux dieux ; mais peut-on se montrer aussi affirmatif pour la triade des bustes[2] ?

Quoi qu'il en soit, l'unité de la série entière semble ainsi bien établie ; on voit la possibilité d'un passage graduel du Cavalier unique aux deux Cavaliers. Si l'on se reporte à ce que l'on sait des Dioscures helléniques, on peut croire que l'image du deuxième Cavalier s'est précisée peu à peu seulement. On sait en effet que Castor et Pollux ne sont pas absolument équivalents ; l'un passait pour mortel selon la tradition, l'autre pour immortel. Une situation analogue a pu se présenter sur les bords du Danube. En tout cas, une certaine différence paraît avoir persisté entre les deux frères ; ainsi on ne voit parfois qu'une figure de vaincu, et cela sous le Cavalier de gauche (T 26, 31, 41, 110), ou une Victoire seulement couronnant un des deux frères (T 31, 38, 46, 58), ou le *draco*, cette enseigne au serpent, dans les mains de l'un seulement (T 26 et 54)[3].

(1) Pour les thèses identifiant Cavaliers et Dioscures, cf. Tudor, p. 219 et 229 ; *ibid.*, sur le culte des Castores dans l'Empire. Tudor, p. 231 et 234, souligne avec raison les aspects particuliers des Castores danubiens, soit surtout l'image du vaincu ; aussi les éléments du costume, la double hache, etc. Mais les arguments mis en avant pour prouver le caractère mithriaque ne sont guère probants ; cf. p. 239 (Cautès et Cautopatès) ; p. 248 (éléments solaires) ; p. 254 (aigle) ; p. 254 (vents et saisons) ; p. 257 (criobole) ; p. 270 (occultation) ; p. 290.

(2) Sur les bustes, cf. p. 322, n. 2. Les Cavaliers auraient-ils connu une apothéose dans le genre de celle de Mithra, ou la triade des bustes ne fait-elle que symboliser leur signification cosmique ?

(3) Rostovtzeff a prétendu identifier un des Frères avec Mars (cf. *Tablette thraco-mithriaque du Louvre*, p. 8) ; Tudor, p. 240, fait remarquer que sur T 22 et 23 un des deux cavaliers seulement porte le costume militaire ; par contre, ils sont toujours tous les deux ou barbus ou imberbes. Faut-il croire que l'un des

Ces constatations ne sont pas sans importance si l'on veut bien comprendre la formation des reliefs danubiens. Ce sont les conditions mêmes de l'évolution religieuse qui ont imposé l'adoption du registre supérieur. Il était capital, en effet, de montrer l'existence d'une triade et de définir son caractère ; on ne pouvait le faire aisément qu'au moyen des symboles ou des figures placées dans le registre supérieur. C'est ce qui nous fait comprendre aussi pourquoi le type complet avec sa division en trois zones est réalisée pour le Cavalier unique déjà. Une fois que le problème de la triade ne se posait plus, le système pouvait être modifié ; c'est ce que l'on constate sur les plaquettes pannoniennes. Là, les spéculations de la théologie solaire passent au premier plan et provoquent une organisation nouvelle du tableau. Au contraire, au moment où il importait de faire sentir l'identité des triades, c'est-à-dire sans doute au moment où se réalise le passage aux Cavaliers affrontés, on choisit la représentation anthropomorphique.

2. *Le registre inférieur et la succession des types*

Les remarques antérieures ont permis déjà de fixer certaines étapes de l'évolution des reliefs danubiens. Il reste à préciser, en tenant compte de toutes les données disponibles, c'est-à-dire surtout des renseignements que peut fournir le registre inférieur. On peut ainsi jalonner les étapes suivantes :

a) Le groupe le plus ancien est donc celui du Cavalier unique. Cette ancienneté explique pourquoi le type est plus fréquent dans la série *A* (stèles simples) — fait notable si l'on considère la répartition très inégale des deux grands groupes. De même, par la suite encore, le Cavalier unique se borne aux formes simples, c'est-à-dire aux stèles à bord supérieur incurvé ou aux stèles rectangulaires *(B 1 a* et *B 2 a)* avec registre inférieur ou trois zones. Cette répartition permet deux constatations. D'une part, elle établit dénitivement quel est le type fondamental de toute la série : la composition par zones. D'autre part, elle montre que ce type fondamental se constitue rapidement, puisque le schéma

deux était plutôt guerrier, l'autre plutôt pacifique à l'origine ? Cette divergence est à ajouter à l'histoire du passage du Cavalier unique aux deux Cavaliers.

existe déjà au complet avec le Cavalier unique et ne saurait plus qu'être ou plié à des formes diverses (médaillons, édicules), ou altéré (plaquettes pannoniennes).

L'étude du registre supérieur a montré qu'il ne comportait pour la représentation de la triade que l'usage du groupe symbolique (serpents affrontés autour de vase ou d'œuf). Une simplicité analogue se manifeste dans l'évolution du registre inférieur. Là, le groupe se subdivise en deux séries. Dans la première, le registre est occupé par des symboles divers, parmi lesquels le lion, le bélier, le vase, l'autel ou le trépied, le coq sont des plus fréquents (T 1, 30, 33, 34, 112, 133). La deuxième série, plus complexe, présente des figures humaines. On a là deux scènes qui se répètent à quelques variantes près[1] : l'homme qui traîne un bélier vers un autel et le personnage assis ou accroupi devant un trépied vers lequel il étend le bras (T 7, 10, 14, 20, 35 et 114). La première scène illustre manifestement le sacrifice de l'animal consacré au dieu ; la deuxième, en réalité énigmatique, est interprétée comme cérémonie d'un culte à mystères. Le fait serait d'importance, puisqu'il serait seul susceptible de prouver l'existence de mystères dès cette date ancienne ; mais il faut se contenter de constater que l'ensemble du groupement apparaît sur les pièces où la triade symbolique est exprimée au complet (on ne peut se prononcer sur T 6). On a donc là l'apogée du groupe et l'on est tout près du dédoublement du cavalier.

b) Il est d'autant plus significatif que ces deux scènes fassent défaut dans la série des Cavaliers affrontés. Cette dernière, nous l'avons vu, paraît débuter par le groupe offrant la triade des bustes ; la représentation anthropomorphique, relayant la symbolique, paraît bien souligner une étape particulière de l'évolution. Or la triade des bustes se trouve liée à une scène nouvelle du registre inférieur[2]. Là, au centre, entre des symboles disposés à chaque extrémité, on voit un groupe de trois hommes ; tantôt, ils sont debout tous les trois, celui de gauche serrant la main de celui de droite ; tantôt, ils tiennent un bélier devant eux ; tantôt, et c'est la clef de l'énigme, celui de droite et celui de gauche tiennent

(1) Tudor, p. 256 et 266.
(2) Tudor, p. 269.

une peau d'animal (sans doute celle du bélier) devant celui du milieu, qui est agenouillé ; on a certainement sous les yeux une scène de mystère avec accomplissement d'une « occultation » (T 3, 13, 19, 38, 118). On s'aperçoit ainsi de l'importance de cette série qui atteste des transformations radicales dans le culte.

c) Cette scène de l'occultation garde son importance par la suite et reste fréquente, unie cependant en règle générale aux seuls serpents affrontés. Toutefois, comme on pouvait s'y attendre, *les symboles ne disparaissent pas et se trouvent* joints à l'occasion à la triade symbolique dans le registre supérieur. De tels groupements ont pu se maintenir tout au long de l'évolution des reliefs.

d) Une série dans laquelle le registre supérieur perd de son importance — ce qui atteste sa date plus tardive — est celle des plombs pannoniens. Là, on voit apparaître d'abord une scène nouvelle dans le registre inférieur ; à côté de symboles, on voit un homme debout devant un bélier suspendu à un arbre ; à ses côtés se tient d'ordinaire un personnage à tête de bélier. Il n'est guère douteux qu'on n'ait là, comme le suggère la dernière figure nommée, un autre acte des mystères ; mais ce qui est plus contestable, et en tout cas difficile à démontrer, c'est l'identification de la scène avec le « criobole ». De fait, la bête est suspendue en plein air, sans doute dans l'enclos sacré, à un arbre ; sur les bonnes pièces *on discerne qu'elle a la tête coupée et que le sang* tombe dans un vase placé au-dessous. Ces détails ne sont pas conformes à ce que l'on sait des rites du criobole, si du moins ce dernier doit être restitué à l'image du taurobole ; *la tête coupée est peut-être celle qu'on retrouve sur les* épaules du second personnage et le sang recueilli pouvait servir à des usages qui nous restent inconnus. Et que fait le sacrificateur ? Selon D. Tudor, il est en train d'écorcher l'animal ; *en ce cas*, on aurait la représentation des pratiques qui précédaient l'occultation signalée plus haut. Mais la scène n'est pas suffisamment explicite pour qu'on puisse considérer ce point comme acquis. Et d'ailleurs la scène de l'occultation fait précisément défaut sur les plaquettes pannoniennes, qui associent d'autres cérémonies rituelles au prétendu criobole[1].

(1) Tudor, p. 266 s.

Plus nettes sont les conditions de l'évolution de cette série. Le groupe envisagé (T 95-98, 99-100, 101-105, T 37 et 110) provient presqu'exclusivement de Pannonie et son caractère relativement ancien se trahit à l'absence de cadre architectural et au maintien de la composition en trois zones significative pour les séries précédentes.

e) Un autre caractère de cette série est la place éminente des divinités astrales ; les bustes de Sol et de Luna apparaissent, dans la partie supérieure, hors de proportions avec les autres registres. Or la dernière série, celle des plombs pannoniens à cadre architectural (T 71 et suiv.), se signale par la présence du quadrige solaire dominant le reste du tableau aussi bien que par les changements apportés dans la disposition des registres (deux registres inférieurs). La parenté avec la série précédente est assurée par la persistance de la scène du criobole, à laquelle se trouvent joints le Banquet et le groupe des initiés[1].

C. — Chronologie

La classification et les distinctions que nous venons de présenter nous ont permis non seulement de déterminer plusieurs groupes dans la série entière, mais de préciser une évolution plus profonde ; en dépit de l'absence de toute espèce de texte littéraire ou épigraphique, l'image de ce culte n'est pas tellement plus obscure que celle de maint autre de l'antiquité. Les vues générales exprimées par Tudor sur son origine et son évolution semblent vérifiées dans une large mesure par l'examen des documents. Le point de départ est sans nul doute fourni par une religion locale, plus exactement dace ; la répartition géographique des monuments qui nous sont apparus comme les plus anciens établit clairement ce dernier point. Et ce culte restera local, n'étendant son rayonnement qu'aux provinces voisines de sa patrie ; son domaine véritable ne dépassera pas la région du Moyen et du Bas Danube, et l'on verra encore par d'autres indices l'unité qu'offrait cette région sous l'Empire.

C'est ainsi que se trouve véritablement circonscrit le problème des origines et des influences. Les liens qu'on a

(1) Tudor, p. 275-276.

établis tour à tour avec l'Orient, la Syrie, l'Iran ou la Scythie toute proche, ne pouvaient guère être élevés au-dessus du niveau des hypothèses ; les rapports avec le mithriacisme soutenus par D. Tudor se réduisent en fait à la communauté d'éléments trop généraux pour être significatifs ; nous discuterons plus loin l'unique cas de transmission d'un culte à l'autre, celui du groupe symbolique lion-vase-serpent[1]. De fait, si nos dieux ont conservé leur anonymat avec tant de rigueur, c'est qu'ils ne s'aventurèrent guère en dehors de leur patrie ; c'est aussi sans doute qu'ils auraient été tout normalement appelés *Dioscures* par les Grecs ou *Castores* par les Romains. C'est à l'imagerie des Dioscures que se rattache celle des Jumeaux danubiens, nous l'avons souligné ; et il y a des chances que ce ne soit pas seulement l'image matérielle des dieux qui se soit ainsi trouvée précisée pour leurs fidèles, mais encore leurs traits moraux. On a suggéré aussi, non sans vraisemblance, que les mystères danubiens étaient redevables à ceux des Dioscures-Cabires du monde égéen[2]. De telles suggestions restent acceptables, mais nous pensons que l'imagerie du culte porte encore les traces d'une origine et d'une évolution autonomes.

Mais en fixant ainsi la patrie du culte, on a déterminé en même temps un point chronologique important ; nous possédons dès à présent un *terminus post quem :* la conquête de la Dacie par Rome. Ainsi les monuments les plus anciens, ceux du Cavalier unique certainement, doivent appartenir au IIe siècle encore, et le type primitif a pu se constituer vers le début même de ce siècle.

Malheureusement, un autre point seulement apparaît avec netteté, celui des dernières destinées du culte. Le groupe le plus tardif des plombs pannoniens (T 71 s. ; cf. ci-dessus, p. 328, *e*), ne paraît pas étranger à la diffusion du culte solaire dans l'Empire au cours du IIIe siècle. D. Tudor[3] combat l'opinion que toutes les tablettes montrant le char solaire appartiennent à la période de la réforme d'Aurélien et prétend

(1) Pour les rapports avec Mithra, cf. p. 324, n. 1, et ci-dessous, p. 399 s.

(2) Sur les rapports avec les Cabires, Chapouthier, *Dioscures*, p. 286 ; aussi Hemberg, *Kabiren*, p. 221 s., sur les Dioscures dans les villes du Pont, et p. 241, n. 6, pour les Cavaliers danubiens ; Hemberg rejette l'identification avec les Cabires et admet la thèse du culte local.

(3) Tudor, p. 248 ; les indices stylistiques invoqués là pour différencier les tablettes pannoniennes ne sont pas précisés.

faire remonter certaines sensiblement plus haut ; on ne saurait méconnaître, en effet, que l'attelage solaire, fréquent sur toutes sortes de monuments, ne fournit pas un indice des plus sûrs[1].

Mais comment se refuser, dans le cas particulier, à certaines constatations ? Le détail des entreprises religieuses d'Aurélien nous échappe sans doute, mais nous avons gardé le souvenir de quelques faits curieux. Cumont a rappelé jadis que selon certaines traditions, la mère de l'empereur fut prêtresse du Soleil dans sa ville natale, Sirmium[2]. Et voici précisément que nous constatons que la dernière série des plombs pannoniens se répartit sur les sites de Sirmium, Teutoburgium, Siscia, Bassiana et quelques autres endroits, le gros restant groupé dans le triangle formé par le confluent de la Save et du Danube, dans lequel Sirmium occupe une place assez centrale. Le groupe pannonien plus ancien est représenté déjà par des tablettes de Sirmium, mais aussi par d'autres, découvertes en des points plus excentriques, comme Aquincum ou Carnuntum ; cette concentration finale paraît ainsi significative. Dès lors la présence du char solaire ne mérite-t-elle pas une interprétation plus rigoureuse ? Serait-il téméraire d'établir un lien entre ces tablettes et l'œuvre de l'empereur originaire de Sirmium ?

Une dernière remarque ajoutera quelque poids à ces rapprochements. Les plaquettes en question semblent révéler une brusque floraison du culte en Pannonie — floraison soulignée par l'apparition d'une formule artistique nouvelle. Or c'est Aurélien qui évacua la Dacie ; mais n'aurait-il pas, en quelque sorte, offert un refuge dans sa patrie même au culte dace émigrant avec ses fidèles, un dernier abri avant que les Cavaliers danubiens ne rentrent dans l'obscurité, aussi discrètement qu'ils en étaient sortis à peine deux siècles auparavant ?

Entre ces deux dates extrêmes, celle de la formation du culte et celle de sa dernière gloire, nous ne disposons plus d'aucun repère ; la perte est grave pour l'historien des religions ; elle l'est beaucoup moins pour l'historien de

(1) Sur les formes du char solaire, cf. H. Seyrig, *Syria*, 1937, p. 43 s.

(2) Cumont, *Dict. Ant.*, *s. v. Sol*, 1384, avec référence à *Vit. Aurel.*, 4, 2 ; 5, 5, et Homo, *Aurélien*, p. 28.

l'art. En réalité, nous l'avons montré plus haut, le type de la stèle danubienne est constitué dès l'origine, et les transformations ne porteront que sur des points accessoires de forme et de décor. Ce qu'il importe de retenir avant tout de l'histoire du culte, telle que nous pouvons la reconstituer, ce sont deux aspects principaux, d'une part au point de vue religieux, sa forme de culte à mystères — qui le rapproche du mithriacisme —; d'autre part, au point de vue social et artistique, son caractère provincial. Sur ce point, le parallélisme avec le culte du Héros thrace est des plus étroits. Comme ce dernier, nous l'avons déjà vu, il emprunte l'image même des dieux au répertoire le plus banal de l'art grec ; à ce dernier même, il a demandé la forme de la stèle. Mais c'est vers la donnée particulière aux monuments danubiens, la composition par zones superposées, qu'il convient maintenant de nous tourner ; le problème est d'importance, si nous nous souvenons que le mithriacisme a eu recours à ce même principe de composition dans les régions qui furent le domaine des Cavaliers.

2. LES VASES A REGISTRES APULIENS

Si l'on cherche dans l'art de la Grèce et de Rome des monuments semblables à ceux du culte des Cavaliers danubiens, on n'en découvrira pas d'emblée qui s'imposent à nous comme des modèles évidents. Le type de la stèle à registres ne semble avoir connu qu'une diffusion strictement locale ; outre le groupe important déjà signalé des stèles mithriaques, on ne peut relever que des exemples isolés dans d'autres cultes des mêmes régions danubiennes. Ainsi l'on connaît une stèle de la forme habituelle illustrant le triomphe de Dionysos et abritant une scène de vendanges dans le registre inférieur[1]. De Madara provient un relief montrant Héraklès banquetant au milieu des Nymphes ; dans le registre, des chevaux et des taureaux ; sur un fragment de Sofia, le registre d'un autre relief d'Héraklès montre les Douze Travaux[2] Parmi les reliefs du Cavalier thrace, certains possèdent des registres groupant des combats d'animaux ou de gladiateurs,

(1) S 76 et Saxl, p. 25.
(2) S 105 et 107 ; Saxl, p. 34.

ou des scènes de chasse[1]. Mais tous ces monuments ne nous fournissent jamais que des variantes d'un type connu, sans rien apporter de neuf sur son origine ou son développement. On est ainsi amené à aborder le problème de la formation de la stèle à registres par un grand détour.

Dans son étude de la composition des stèles mithriaques danubiennes, Saxl a eu l'occasion de rapprocher parmi les modèles possibles, les vases apuliens des IVe et IIIe siècles avant notre ère[2]. On sait en effet que les grandes amphores à volutes, sur lesquelles le sujet est disposé en plusieurs registres (deux ou trois), sont un des produits caractéristiques de cette série. On pourra se demander, certes, si une telle parenté de composition entre des œuvres si éloignées dans le temps révèle autre chose qu'une simple coïncidence.

Le problème est au surplus compliqué par l'absence d'une étude générale de cette céramique, absence justifiée en partie par le manque de publications exhaustives et récentes de ces documents, sinon par l'indifférence des spécialistes ; on se trouve ainsi toujours réduit à se référer à des publications anciennes, réunies de façon commode par S. Reinach dans son *Répertoire des Vases*[3].

Les remarques faites sur la composition de ces vases remontent à loin déjà et se bornent à peu de choses. C. Watzinger[4], passant en revue une partie des documents, formula jadis une théorie originale à leur sujet. Son étude se trouve de fait limitée, et par là même aussitôt sujette à caution, aux vases qui paraissent offrir l'illustration d'une tragédie[5], et dans ce groupe même la faveur est donnée aux pièces à édicule central. Toutes ces compositions se ramèneraient pour l'auteur cité à des prototypes comparables dont la nature est révélée par le sujet ; il s'agirait de *pinakes* votifs dédiés à l'occasion de victoires dans les concours dramatiques. Ainsi

(1) Kz 54, 114, 116, 145, 187, 195, 198, 232, 322, 323, 325, 357, 482, 520 cf. plus haut, p. 68.

(2) S 130 et Saxl, p. 41.

(3) Sur ces vases de l'Italie méridionale, cf. les remarques d'ensemble de Pfuhl, *Malerei und Zeichnung*, II, p. 575-576 ; et p. 578, bibliogr.

(4) *Studien zur unterital. Vasenmalerei*, p. 33 : *Tragoedienszenen auf unterital. Vasen.*

(5) Sur cette question, cf. l'étude fondamentale d'E. Séchan, *Études sur la tragédie grecque.* Les identifications proposées restent souvent discutées et on peut s'en tenir aux vues prudentes de C. Robert, *Bild und Lied*, p. 129 s.

se trouverait assurée l'insertion de ces œuvres dans un ensemble plus vaste, celui de la peinture de l'époque.

Cette thèse a trouvé un contradicteur résolu en la personne de Thiersch[1], qui la rejette en bloc. Ce dernier considère, en effet, que les représentations de ces vases sont une production particulière à la céramique apulienne qui, dans son ensemble, peut s'expliquer par l'abâtardissement des modèles attiques ; autrement dit, toute cette création ne constituerait qu'une manifestation artistique limitée dans le temps et dans l'espace, sans autre signification pour l'art antique. On s'engagerait ainsi avec elle dans une sorte d'impasse, et tout lien avec des œuvres postérieures se trouverait du fait même exclu.

Mais voici les principales objections de Thiersch :

1) L'hypothèse de *pinakes* qui aurait servi de modèles aux artistes apuliens est gratuite ; nous ne possédons, en dehors de ces vases, pas la moindre preuve de l'existence de tableaux de ce genre en Italie méridionale, ou ailleurs. Au surplus, leur existence serait-elle prouvée, on ne ferait que reculer la solution ; il faudrait expliquer la présence des registres sur les *pinakes*.

2) Les *pinakes* de Watzinger sont des tableaux ; or cette composition par zones n'est pas conforme aux procédés de la peinture.

3) L'emploi du système est conditionné par des données purement matérielles. On constate en particulier que le nombre des registres varie avec l'importance de la surface à décorer : maximum de registres pour maximum de surface ; quand on revient à des formes plus petites, le système est abandonné.

4) Le principe des registres n'est pas une création originale, mais une manifestation de décadence. Voici en réalité ce qui se serait passé : la composition libre des vases attiques se serait purement et simplement figée. La *Standlinie* des personnages est de plus en plus accusée et finalement indiquée

(1) *Berliner Philol. Wochenschr.*, 1898, p. 1327-1362. Même point de vue chez Furtwängler dans Furtwängler-Reichhold, pl. 88-90, ou chez Pfuhl, *Malerei und Zeichnung*, II, p. 606, où la composition des vases apuliens est considérée comme une « *Erstarrung* » du système de Polygnote.

par une ligne pointillée. Le principe des registres n'est en tout état de cause qu'un principe de facilité.

Tels sont les arguments qu'il importe de discuter ; leur rigueur logique sera-t-elle soutenue par les faits ?

1) L'existence de *pinakes*, surtout de *pinakes* chorégiques, peut être considérée comme problématique, pour l'Italie méridionale du moins. Les témoignages littéraires sur ce genre d'œuvres ne nous en donnent jamais une idée précise, et l'hypothèse de Watzinger risque de rester purement verbale. Mais, en réalité, la question est la suivante : les céramistes apuliens s'en tenaient-ils à l'imitation, de plus en plus maladroite, de la production attique, ou s'inspiraient-ils d'autres modèles ? Dans le second cas, il y a des chances que le modèle doive être cherché dans les arts graphiques. Bien entendu, il s'agira supplémentairement de définir la nature de ces modèles et de rechercher leur patrie et leur origine ; mais cette question se trouvera résolue par l'examen des autres objections de Thiersch.

2) Il est évident que le système des zones n'est pas le fait d'un grand maître, n'est pas l'œuvre d'un Parrhasios ou d'un Apelle ; mais il existait à côté des grands maîtres la foule des artisans plus soucieux de tradition que d'invention. La céramique peut refléter les créations de la grande peinture, mais elle peut aussi bien, ou plus volontiers, recourir à des formes d'art moins nobles. Ce qu'il importe, c'est de démontrer l'existence de la composition par registres sur les vases apuliens d'abord, puisqu'elle se trouve mise en cause par la formule de l'imitation maladroite des modèles attiques, en dehors des vases ensuite.

3) L'argument de la relation entre la surface à décorer et le nombre des zones est effectivement irréfutable. Il est facile de se convaincre que les trois registres sont réservés aux grandes amphores à volutes, à ces pièces formidables qui atteignaient volontiers plus d'un mètre de haut. Le fait est sans exception pour les vases à édicule central ; et pour les deux registres, on vérifiera sans peine qu'ils se trouvent sur des vases de formes variées, amphores, cratères, lécythes, etc., tous en fait de dimensions inférieures aux précédents. Mais comment pourrait-il en être autrement ?

En réalité, l'argument n'a pas le poids que Thiersch veut

bien lui donner. Il n'est pas vrai que l'artiste se soit vu contraint par l'importance de la surface à décorer à employer deux ou trois registres, ni qu'il l'ait fait par goût de la facilité. On constate, au contraire, à plusieurs reprises que la face et le revers ne sont pas traités de la même façon ; ainsi à trois registres sur la face peuvent correspondre deux seulement au revers, ou à deux sur la face, une zone unique sur le revers[1]. L'on voit ainsi que le chemin de la facilité consistait, comme on pouvait s'y attendre, à restreindre le nombre des figures, donc celui des registres. Si cette réduction n'est pas plus fréquente, il faut en chercher la cause dans l'usage de scènes conventionnelles sur le revers, comme les édicules funéraires, autre solution de facilité d'ailleurs.

Inversement, il existe certaines pièces qui montrent l'artiste embarrassé pour loger ses trois registres. L'exemple le plus frappant est fourni par l'amphore de la « Mort de Méléagre »[2] ; l'édicule central de la composition primitive se trouve ici relégué dans l'angle supérieur gauche ; au-dessous, il ne reste place que pour deux personnages et, sur le côté droit, pour un seul. Il y a donc là une forme de réduction des grands tableaux à trois registres, comme le montre avec certitude le revers avec un extrait de la scène habituelle du « Palais d'Hadès ». On peut en conclure que l'importance de la surface à décorer ne se fait pas sentir dans le sens indiqué par Thiersch, bien au contraire.

4) Il est exact, comme le dit Thiersch, que les vases apuliens ont quelque chose de figé et que cette raideur s'accentue au cours de l'évolution. Souvent, en effet, sur les belles

(1) Exemples : Naples, Heydemann, Santangelo 702 (S. Reinach, *RV*, I, 499 et 503), pélikè avec trois registres à l'avers, deux au revers. — Naples, Santangelo 708, pélikè d'Armento (S. Reinach, 188) même disposition des registres. — Naples, Heydemann 1982, amphore apulienne (S. Reinach, 292-293) avec deux registres à l'avers et un au revers. — Naples, Heydemann 3223, amphore de Ruvo (S. Reinach, 105) avec même dispositif. — Ermitage, Stéphani 1427, cratère d'Armento (S. Reinach, 18) avec même dispositif. — Munich, Jahn 384 (S. Reinach, 120 et 274) pélikè avec même dispositif. — British Museum F 272, cratère de Basilicate (S. Reinach, 241), à l'avers deux sujets sur deux registres ; au revers, scène bacchique sur un registre. — British Museum F 270, cratère apulien (S. Reinach, 356) ; même dispositif que précédemment.

(2) Naples Santangelo 11, amphore apulienne (S. Reinach, *RV*, I, 401) ; à l'avers, en haut, édicule avec Méléagre et déesse ; au-dessous, deux personnages en deuil ; au revers, Palais d'Hadès.

pièces, une ou deux figures restent en dehors de l'alignement des files principales ; mais ce n'est là qu'un faible hommage rendu à la composition plus libre, maîtresse de l'espace, et en fait, on le verra, ce procédé est en contradiction avec l'organisation d'ensemble du tableau. On constate d'ailleurs que ces témoignages n'apparaissent que sur les vases à édicule central. Il n'est pas prouvé, en tout cas, que cette raideur soit le résultat de la dégénérescence des modèles attiques.

On a de bonnes raisons, au contraire, de ne pas se rallier à une telle manière de voir et de souligner l'originalité de la série apulienne.

a) On relève d'abord un certain nombre de cas où le revers montre un système de composition différent de celui de la face. Ainsi sur une des pièces les plus caractéristiques pour la composition à trois registres, le « Vase des Perses » de Naples[1], le second côté est orné du « Combat de Bellérophon » contre la chimère. Or si l'on voit là encore l'influence du système des registres, on sentira aussi les différences avec le premier sujet ; plus de liberté règne ici où les personnages sont groupés autour d'un élément central (le héros et le monstre). Une autre amphore[2] présente au revers une composition tout à fait libre, « Poseidon et Amymone ». Les vases à édicule ne font pas exception ; les exemples d'opposition entre les deux faces ne sont pas rares[3]. Sur les vases à deux registres enfin, le revers reçoit beaucoup plus régulièrement un sujet conventionnel, comme l'offrande à l'édicule funéraire ou une scène dionysiaque.

Deux manières paraissent ainsi vivantes au moment de la création de ces vases. On pourrait en effet, parmi les vases découverts en Italie méridionale, et donc pour le moins connus aux artistes de la région, opposer au groupe

(1) Naples Heydemann 3253, amphore de Canosa (S. Reinach, *RV*, I, 194-195 ; Furtwängler-Reichhold, pl. 88) ; à l'avers, composition à trois registres ; au revers, composition libre du sujet : « Bellérophon et la chimère ». Pl. IV.

(2) Amphore lucanienne (S. Reinach, *RV*, I, 124) ; à l'avers, trois registres (char avec Éros ailés ; Aphrodite trônant ; frise d'animaux) ; au revers, Poseidon et Amymone en composition libre autour d'un édicule.

(3) Pour des vases à édicule central, cf. S. Reinach, *RV*, I, 235-236 (Naples, Heydemann, 3255) et 492 (Jatta 1097). Pour des vases à deux registres, S. Reinach, *RV*, I, 446 (British Museum F 279), 467 (Jatta 414) ; 480 (Ermitage, Stéphani 406) ; 240 (Naples, Heydemann 3233), etc.

des amphores à registres tout un vaste lot à composition libre[1], qui, lui, peut se réclamer des modèles de la grande peinture ou de la tradition attique. Mais l'opposition entre ces deux groupes reste précisément frappante ; on peut en bonne logique soutenir qu'à ces deux groupes correspondent deux tendances et deux traditions indépendantes l'une de l'autre.

b) Examinons donc la céramique attique de la même période, celle que Thiersch considère comme le modèle dernier, quoiqu'adultéré, des vases apuliens. On voit sans *peine dans quelle voie elle s'engage. Là, s'avère l'influence* de la grande peinture, et l'on a précisément ces compositions libres, dont il vient d'être question. Ces tendances picturales sont les plus puissantes dans la série attique la plus caractéristique de cette période, celle des vases dits de Kertch[2]. Là, les personnages sont ramassés en groupes denses, au coude à coude et surtout placés sur deux ou trois plans se recouvrant partiellement ; il y a là une solution illusionniste apportée au problème de la représentation de la profondeur. Nous citerons à titre d'exemple un cratère Jatta avec la « Délivrance d'Io », auquel répondra un cratère de Iouz-oba avec « le Jugement de Pâris »[3] ; personnages placés sur deux plans successifs et recouvrement partiel des figures du second plan sont les traits les plus frappants de ces compositions.

On voit l'hypothèse que suggèrent de tels documents ; au recouvrement partiel l'art apulien substitue l'étagement sur deux registres avec représentation au complet des personnages. Cette solution paraît appuyée par un petit groupe de vases qui se placent au début du IVe siècle et qui sont sans doute encore l'œuvre de maîtres attiques, mais ayant travaillé peut-être en Italie ; on croit y distinguer l'amorce du système des registres. Sur une des pièces les plus fameuses de toute cette période, le vase de Pronomos

(1) *Pour des vases à composition libre, cf. p. ex. S. Reinach, RV, I, 12-13* (Ermitage, Stéphani 350) ; 14 (Ermitage, Stéphani 355) ; 103 (Naples, Heydemann 3235) ; 367 (British Museum F 160), etc.

(2) Sur ces vases, cf. Schefold, *Kertscher Vasen* et *Untersuchungen zu den Kertscher Vasen ;* aussi H. Metzger, *Les représentations sur la céramique attique du IVe siècle.*

(3) S. Reinach, *RV,* I, 111 (Jatta 1498), et *ibid.,* 7-8 (Ermitage, Stéphani 1807).

de Naples[1], on voit, à l'intérieur d'un téménos indiqué par des trépieds et identifié par la présence du maître des lieux, Dionysos, la réunion des acteurs d'un drame satyrique. Les figures sont disposées en gros sur deux rangs successifs et, de fait, superposés ; seul, un des trépieds est indiqué en réduction. Or sur le revers on voit le Cômos habituel traité selon de tout autres principes ; les personnages se meuvent sur deux plans, les uns derrière les autres, comme le prouvent les figures en réduction et l'engrenage des unes dans les autres. Des principes analogues sont observés sur l'amphore du « Rachat d'Hector » ou sur celle du « Sacrifice à Dionysos »[2]. Les scènes figurant sur le revers des deux vases montrent que déjà on préfère une composition par zones aux procédés picturaux des deux plans successifs ou de la disposition libre. On peut ainsi être tenté d'interpréter ces pièces comme un essai pour résoudre le problème de la représentation de la profondeur ; une sorte de vue aérienne est adoptée qui permet de voir les personnages placés les uns derrière les autres et tous complètement.

Ces monuments justifieraient donc la thèse de l'abâtardissement des créations attiques en Italie méridionale, puisqu'on peut concevoir qu'ils partent de compositions libres attiques. Mais cette formule de l'abâtardissement implique un jugement de valeur. Il est évident que les vases attiques du type Kertch et apparentés relèvent de la tendance spécifiquement grecque de la représentation illusionniste ; et il est non moins évident que les auteurs des vases apuliens ne sacrifient pas à cette même tendance. Les principes qu'ils adoptent ne peuvent être traités à la légère d'imitation maladroite ; ils sont la marque d'un tempérament différent[3].

(1) Naples, Heydemann, 3240 ; vase très fréquemment reproduit, p. ex. Furtwängler-Reichhold, pl. 143 ; S. Reinach, *RV*, I, 114.

(2) S. Reinach, *RV*, I, 138 et 283 (Ermitage, Stéphani 422) ; *ibid.*, 154 (Naples, Heydemann, 2411) ; aussi Furtwängler-Reichhold, pl. 174, fragment de Tarente.

(3) Le principe des registres connaît son développement propre ; ainsi dans certains cas le sujet est simplement dédoublé et disposé sur deux registres, cf. S. Reinach, *RV*, I, 240 (Naples, Heydemann, 3233) ; 231 et 477 (Jatta 1096) ; 99-100 (Naples, Heydemann, 3256), deux registres du bas ; 463 (Jatta 424), deux registres du bas ; ou même deux sujets différents, *ibid.*, 241 (British Museum F 272). L'architecture ionique connaît ce principe des frises simplement superposées (Monument des Néréides, Trysa) ; il n'est pas interdit de penser que des influences se sont exercées de l'Asie Mineure vers l'Italie méridionale. —

c) Voici précisément le problème fondamental : celui des tendances propres à la céramique apulienne. A la place des conceptions illusionnistes qui prétendent nous montrer une scène complexe telle que notre œil la perçoit avec indication de la profondeur et recouvrement des personnages, nous saisissons un esprit plus logique, plus soucieux de nous faire comprendre que de nous faire voir. Reprenons par exemple le vase des « Perses »[1]. Les registres fournissent la succession suivante du haut vers le bas : d'abord des dieux et les figures allégoriques d'Hellas et d'Asie ; puis, le Grand Roi au milieu de son Conseil ; enfin les nations tributaires. Composition logique au premier chef et dans laquelle les sujets sont classés par ordre d'importance[2] ; le seul lien qui unit ces trois frises est celui de la pensée — pour le reste, on pourrait aussi bien tracer un trait entre elles. Ailleurs, la négation radicale des principes picturaux est peut-être davantage poussée encore ; ainsi sur l'amphore de « Médée » à édicule central[3], les épisodes du drame sont ordonnés autour de cet élément sans offrir de lien réel dans le temps ou dans l'espace.

Il est difficile d'admettre dans tous ces cas que l'artiste apulien, ayant sous les yeux le canevas d'un grand tableau, réalisé par quelque grand maître de la peinture attique, se soit amusé à le dissocier en ses éléments premiers pour regrouper ces derniers à sa manière et selon des principes tout différents. D'ailleurs, l'eût-il fait, qu'il serait vain de parler d'influence et en tout cas de reproduction maladroite ; l'emprunt du sujet et de différents éléments du sujet n'a jamais prouvé l'absence d'originalité du « plagiaire », ni, dans le cas des vases apuliens, ne prouverait l'absence de

Les principes de la peinture attique sont tout différents ; pour Polygnote dont on suppose l'action prépondérante au ve s. et au ive, cf. Pfuhl, *Malerei und Zeichnung*, II, p. 668-669, avec exposé critique des thèses en présence ; cf. en dernier lieu, C. Weickert, *Abhand.* de Berlin, 1947, 8, p. 3, 10, 14-16.

(1) Cf. ci-dessous, p. 343, n. 1.

(2) Cette ordonnance logique se vérifie sur d'autres pièces ; on voit les dieux au sommet sur S. Reinach, *RV*, I, 105 (Naples, Heydemann 3223) ; 299 et 405 (Naples, Heydemann, 3231) ; des figurants dans le registre inférieur, *ibid.*, 158 (Ermitage, Stéphani 420) ; 499 et 503 (Naples, Santangelo 702) ; 355 (Ermitage, Stéphani 424) ; des objets à la base, *ibid.*, 124 et 128.

(3) Encore un vase très souvent reproduit, S. Reinach, *RV*, I, 363, (Munich, Jahn 810).

principes propres à leurs auteurs. Mais il est de toute façon *plus probable que les compositions à plusieurs registres sont* constituées par enrichissement, par addition d'éléments accessoires à un noyau central ; l'examen des différentes illustrations du thème d'« Iphigénie en Tauride » à travers la céramique antique soutiendrait fortement cette manière de voir[1]. Ainsi on concédera à Thiersch l'emprunt fait par la céramique apulienne à l'attique des sujets, des figures, des gestes et des attitudes, même le goût des grandes compositions à personnages multiples, s'il le faut, mais on ne lui accordera ni la dérivation du système de la composition, ni l'identité des tendances. La céramique apulienne marque un recul par rapport à l'évolution de l'art grec classique, un retour à des conceptions plus anciennes, plus primitives. L'étude du problème de la frontalité nous a déjà mis en présence dans l'histoire de l'art grec d'un abandon analogue de la tendance illusionniste fondamentale de l'esprit grec.

Mais si la céramique attique doit être éliminée dans le nombre des modèles possibles, où convient-il de chercher ces derniers ? Les *pinakes* chorégiques de Watzinger restent une pure et simple hypothèse, et d'ailleurs les sujets illustrés par les vases apuliens n'appartiennent pas forcément, ni en tout cas uniformément, au domaine de la littérature dramatique.

Sur ce point un indice important est fourni par une série particulière qu'on ne saurait rattacher au théâtre, les vases avec représentation de l'Hadès[2]. Le centre du tableau est occupé sur ces vases « Infernaux » par un édicule, le palais où trônent Hadès et sa compagne ; tout autour, c'est la description des différentes régions du royaume des Ombres. Or sur les vases à sujet dramatique, la présence de l'édicule central se justifie souvent beaucoup moins bien. Dans certains cas sans doute, c'est le personnage principal qui

(1) Sur le thème d'Iphigénie en Tauride, cf. les études de Philippart, *Rev. belge de philol. et hist.*, IV, 1925, p. 5 s., et Löwy, *Jahrbuch*, 1929, p. 86 s. — La coexistence de traditions différentes sur les vases de cette période peut se vérifier aussi avec d'autres sujets, cf. p. ex. Roscher, *ML*, *s. v. Paris*, les documents nos 41, 42, 44 et 45.

(2) Sur ces vases, cf. Winckler, *Breslauer philol. Untersuchungen*, III, 5 (1888) ; avec compléments bibliogr. dans Pauly-Wissowa, *RE*, *s. v. Orpheus*, 1279.

apparaît à l'intérieur du palais ou du temple représenté[1] ; ailleurs cependant, ce n'est qu'un des épisodes qui s'y trouve localisé et qui n'est pas forcément le centre de la pièce ; ainsi pour la mort de Créuse sur le vase de « Médée ». La composition la plus logique, et qui peut avoir commandé l'adoption de l'édicule central, n'est donc pas celle des vases à sujet dramatique. Et il en va de même pour les vases à registres simples ; ce sont des monuments comme le « vase des Perses », ou d'autres à sujet divin, qui offrent les compositions les plus cohérentes[2].

On songera dès lors au modèle fourni par des *pinakes* votifs, mais à sujet divin. Nous savons que de telles pièces ont existé : un document fameux nous en fournit la preuve. D'Éleusis provient un tableau en terre-cuite, le *pinax* dédié par Ninnion[3]. La pièce comprend un grand tableau rectangulaire entouré d'un cadre à décor géométrique et surmonté d'un fronton ; en bas, on assiste à la procession d'une double rangée de personnages se dirigeant vers les déesses, et en haut se déroule une danse rituelle. L'ensemble est exécuté dans le style attique du temps (IVe siècle), c'est-à-dire avec réduction et recouvrement des figures. Considérera-t-on, dès lors, comme une pure et simple hypothèse l'existence dans les sanctuaires de l'Italie méridionale de *pinakes* analogues, mais dont le sujet et la composition seraient la réplique cette fois des vases apuliens ? Rien ne nous oblige à ne penser qu'à des *pinakes* de terre-cuite ; d'autres pouvaient être peints sur bois ; ou encore, dans de petites chapelles, la peinture murale pouvait offrir des images de la même composition ; enfin le relief n'est nullement exclu. Ne convient-il pas de rapprocher ici un témoignage littéraire significatif ? Si nous entendons dire à un des personnages

(1) Confronter p. ex. S. Reinach, *RV*, I, 158 (Ermitage, Stéphani 120) ; 187 et 327 (Naples, Heydemann 3254) ; 351 ; 235-236 (Naples, Heydemann 3255) ; Buschor, *Vasenmalerei*, p. 216, fig. 160, etc. Sur les vases à sujet dramatique, cet édicule est censé représenter le temple ou le palais du décor théâtral ; il forme en tout cas un centre factice, ce qui n'est pas le cas pour les vases Infernaux, ou simplement pour le sujet de la réunion au tombeau-édicule. La priorité semble ainsi appartenir à ces derniers.

(2) P. ex. la Mort d'Adonis sur le vase Santangelo 702 (S. Reinach, *RV*, I, 499-503) ; et Aphrodite et Adonis, *ibid.*, 124.

(3) *Ephimeris*, 1901, pl. I-II ; Pfuhl, *Malerei und Zeichnung*, II, p. 866. Farnell, *Cults*, III, pl. XVI ; Nilsson, *Gesch. griech. Religion*, I, pl. 43, 2, et pour une autre plaque, pl. 43, 1.

des *Captifs* de Plaute (v. 998) qu'il a vu beaucoup de peintures représentant les peines de l'Achéron, pourquoi songerions-nous plutôt à la *Nékyia* de Polygnote qu'aux « vases Infernaux » de l'Apulie et à leurs modèles présumés ?

L'existence de tels documents nous est encore suggérée par d'autres indications qui nous mènent en dehors de l'Apulie. Voici par exemple une hydrie de la Villa Giulia d'attribution difficile[1] ; par sa matière, elle se rattache au style de Meidias, par la technique des retouches multicolores, aux vases apuliens. Le tableau comprend deux registres ; en haut, Dionysos et Ariane réunis sur une klinè au milieu d'un groupe de Satyres ; en bas, ce sont des scènes illustrant la puissance du dieu de l'ivresse : Ménades échevelées, la mère de Penthée brandissant une épée, Lycurgue immolant son fils. Pour les reliefs, c'est à Athènes même que nous relevons des restes révélateurs. On possède les fragments de supports de reliefs doubles décorés ; ces supports forment comme une sorte de registre inférieur ajouté au tableau principal[2]. Les sujets représentés sont de caractère nettement funéraire, mais des pièces analogues devaient se dresser dans les sanctuaires. Un relief double en tout cas, provenant du temple d'Asklépios, semble offrir le cas intéressant d'une transformation du système. Au revers, on voit un édicule représentant sans doute le temple du dieu reposant sur une sorte de socle figuré, mais sans lien véritable avec l'édifice ou avec le sujet ; les scènes réservées ailleurs au support ont glissé là dans le tableau même[3].

De cette étude de la céramique apulienne découlent ainsi deux conclusions. L'une, sûre, établit l'originalité et l'autonomie de cette céramique et de ses procédés, dont la composition par registres est un des plus marquants. L'autre, probable seulement, nous a fait entrevoir que ce schéma de composition, loin d'être lié à la technique particulière de la céramique, était répandu dès le IVe siècle par un genre de tableau peint, le *pinax* votif. Si cette conclusion est vraie, il ne doit pas être impossible de découvrir des étapes intermédiaires entre les vases apuliens et les stèles danubiennes ; pour qu'elle soit vraie, il convient de découvrir ces étapes intermédiaires.

(1) *AA*, 1940, 495, fig. 39 ; cf. Cultrera, *Opere d'arte*, VIII, 1938.
(2) Sur ce groupe, Milchhöfer, *Jahrbuch*, 1887, p. 24 s.
(3) O. Walter, *Jahreshefte*, 26, 1930, p. 75 s. ; p. 102.

3. DU VASE DES « PERSES » AUX MONUMENTS TRIOMPHAUX ROMAINS

C'est une des œuvres les plus fameuses parmi les grandes amphores apuliennes qui nous permettra de découvrir les fils qui unissent tout un lot de monuments disparates éparpillés dans le temps et dans l'espace ; le vase des « Perses », dit encore de Darius (pl. IV)[1]. Rappelons brièvement le sujet et sa disposition : au sommet, le registre occupé par les divinités auxquelles sont jointes les figures allégoriques de la Grèce et de l'Asie ; au centre, le Grand Roi au milieu de son Conseil ; au pied, les peuples tributaires partagés en deux groupes. A gauche, devant une petite table, est assis le trésorier royal tenant une tablette sur laquelle il vient d'inscrire « cent talents » ; un Oriental, le buste courbé, s'approche de lui tenant un lourd sac d'écus, tandis qu'un autre, venant du côté opposé, apporte trois plats de vaisselle précieuse ; à droite, un autre groupe prolonge la scène ; on voit deux barbares tombés à genoux et élevant leurs mains vers leur maître trônant dans le registre supérieur, alors qu'un troisième n'a mis qu'un genou en terre. Cumont disait que ces malheureux imploraient un répit, mais ils ne font sans doute autre chose qu'acte de soumission.

C'est le dernier tableau qui a permis déjà d'établir toute une filiation, encore que les conclusions ultimes n'aient pas été tirées de cette démonstration capitale ; dans une étude magistrale intitulée *l'Adoration des Mages et l'art triomphal romain*, F. Cumont a eu l'occasion de replacer le « vase des Perses » *dans tout un groupe de monuments*[2].

On citera d'abord, et à la suite de Cumont, des documents d'une toute autre époque. C'est sur des ivoires du ve siècle de notre ère qu'on rencontre les porteurs de tribut dans l'attitude caractéristique ainsi décrite par Cumont : « C'est la même marche hâtive, la même extension des bras en avant, la même courbure servile de l'échine ». Voici d'abord le

(1) Au Musée de Naples, un des « Prachtvasen » trouvées à Canosa ; publication de base par Furtwängler dans Furtwängler-Reichhold, pl. 88 ; cf. S. Reinach, *RV*, I, 194 ; Cumont, dans l'étude citée ci-dessous, p. 86 et 90.

(2) *Mem. Acad. Pontif.*, III, 3, 1932, p. 81 s.

triptyque Barberini du Louvre (fig. 65)[1] ; dans le registre inférieur, deux barbares viennent de la gauche portant l'un une couronne, l'autre une corbeille, tandis que de la droite s'approchent deux autres amenant des bêtes exotiques ;

Fig. 65. — Triptyque Barberini (Louvre).

tout le groupe est guidé par une Victoire portant un trophée, au centre. Sur le diptyque Trivulci[2], la scène reparaît avec des variantes de détail. Mais le mérite majeur de Cumont fut de montrer que ces produits de l'art antique à son déclin

(1) *Ibid.*, p. 81 et pl. IV, 2 ; Delbrueck, *Consulardiptychen*, N 48, p. 188 ; bibliogr., p. 196 ; *Mon. Piot*, VII, pl. 10, p. 79 ; S. Reinach, *RR*, *b* 282.

(2) Cumont, *l. l.*, pl. IV, 3 ; p. 89 ; Delbrueck, *l. l.*, N 49, p. 196.

peuvent se rattacher à des prototypes incontestables de l'art impérial des grands siècles.

Il y avait longtemps déjà qu'on avait rapproché les figures ornant une base du Casino Borghese à Rome[1] : la Victoire au trophée sur la face, les deux barbares tributaires, sur les côtés, en sens convergent ; et Cumont a attiré l'attention sur deux bases analogues réemployées dans l'église des Saints Achille et Nérée à Rome encore[2]. Dimensions, moulures et style permettent de réunir ces trois pièces et de les attribuer à un même monument ; il s'agit, en réalité, de piédestaux de colonnes adossées de part et d'autre des ouvertures d'un arc à trois baies. Le système, avec un décor très semblable, Victoire et prisonniers barbares, se retrouve encore au complet sur celui de Constantin et remonte en fait au début du IIe siècle au moins (le plus ancien exemple connu date du règne de Trajan). Quant à nos trois bases, Cumont les attribuerait volontiers à ce même siècle, en dépit d'une théorie longtemps en faveur, qui les mettait en relation avec la visite de Tiridate chez Néron[3].

Malgré le laps de temps considérable qui sépare ces bases des ivoires cités, la filiation entre ces deux séries de monuments paraît certaine. En dehors des rapports entre le sujet et la manière dont il est traité, on citera d'autres preuves. Le type des porteurs de tribut a été adopté en effet, et cela dès le IIIe siècle au plus tard, par l'art chrétien primitif ; la file des barbares apportant les témoignages de leur servitude a été transformée en celle des Rois mages déposant leurs cadeaux aux pieds de l'Enfant Divin[4]. Cette représentation nouvelle s'inspire manifestement des mêmes modèles que les bases ornant les arcs de triomphe.

Mais que pouvons-nous savoir de ces modèles ? C'est là que s'impose à notre attention un détail particulier qui souligne la parenté liant les deux groupes ; le principe des files convergentes de barbares, net déjà sur les ivoires, et

(1) Cumont, *l. l.*, pl. I et II, 1 ; Helbig, Führer, ³ II, n° 155 et v. Sybel, *RM*, 1912, p. 311-312.

(2) Cumont, *l. l.*, pl. II, 2-3 et III.

(3) Cumont, *l. l.*, p. 82-83 ; l'auteur combat cette thèse soutenue par A. Dieterich et reprise par Bienkowski et Kehrer.

(4) Cumont, *l. l.*, p. 99, pl. VIII-IX. On trouvera un recueil de ces monuments dans Kehrer, *Die heiligen drei Könige*, ou dans Cabrol-Leclercq, *Dict. arch. chrét., s. v. mages.*

conservé sur les bases, régit une partie au moins des scènes de l'adoration des Mages[1]. Ici cependant, à la place de la Victoire qui précédemment occupait le centre, nous voyons la Vierge tenant l'Enfant. Or, chose curieuse, elle tourne nécessairement le dos à l'une des deux files ; et c'est ce que nous observons déjà sur le vase des « Perses », où le trésorier se trouve dans une situation analogue. On peut en conclure que la figure centrale, trésorier, Vierge ou Victoire, n'appartient pas à la composition primitive ; la file des barbares postule comme personnage principal le maître ou le vainqueur. C'est par une espèce de contresens que nous ne voyons pas la figure de l'empereur représentée dans un rapport immédiat avec les bases ; il est vrai que sa personne était partout présente, en fait ou en esprit, sur le reste de l'Arc. Les ivoires, au contraire, ainsi que le vase des « Perses », montrent tous deux la figure qui est la raison d'être de la représentation des vaincus ou des tributaires : le roi ou l'empereur, qui occupe le panneau principal. Les barbares des bases des arcs de triomphe se révèlent ainsi comme le résidu d'un tableau plus vaste, d'un tableau dont l'image la plus ancienne nous est fournie par le vase apulien.

A côté des tributaires, le vase des « Perses » nous peint encore des barbares faisant leur soumission, et un barbare tombé à genoux figure aussi sur une des bases de Saint-Nérée. Ce second thème permet d'autres rapprochements intéressants. Voici d'abord une œuvre d'art des plus connues et des plus commentées, le Grand Camée de France[2]. Dans la composition, la division en trois registres est la première chose qui frappe. Dans les hauteurs olympiennes (fig. 66), Auguste divinisé accueille un prince de sa famille qui monte vers lui sur un cheval ailé ; sur terre, dans un registre principal, siègent les demi-dieux, ou selon l'interprétation traditionnelle, Tibère et Livie au milieu des membres de la famille impériale ; enfin sous leurs pieds (dans un registre séparé par une ligne) ce sont les représentants des nations vaincues. Très voisine par le sujet et la composition est la *Gemma Augustea* de Vienne[3]. Elle ne comporte que deux

(1) Cf. sur cette question, Cumont, *l. l.*, p. 99, n. 111.

(2) Furtwängler, *Antike Gemmen*, pl. 60 ; A. Levi, *Patera di Parabiago*, pl. VI, 1 ; Curtius, *RM*, 1934, p. 119 et fig. 1 ; Charbonneaux, *Mélanges Picard*, I (*RA*, 1948), p. 170, et *CRAI*, 1948, p. 115 ; S. Reinach, *RR*, *b* 237.

(3) Furtwängler, *Antike Gemmen*, pl. 56 ; A. Levi, *Patera di Parabiago*, pl. VI, 2 ; S. Reinach, *RR*, *b* 144.

registres ; le ciel a disparu, mais on voit Auguste trônant aux côtés de Rome et recevant Tibère et Germanicus ; dans le registre inférieur, ce sont encore les peuples vaincus avec des représentants des vainqueurs élevant un trophée.

Fig. 66. — Grand Camée de France (Paris, Bibliothèque Nationale).

La portée de ces deux pièces pour notre recherche est des plus considérables. Et d'abord, si elles appartiennent à ce domaine désigné par le terme d'arts mineurs, il ne s'agit pas pour autant d'œuvres de seconde zone. Quoi qu'on puisse penser de leur mérite[1], il est certain qu'elles ont été dès

(1) Furtwängler, *l. l.*, II, p. 271, fait des réserves sur la qualité du Camée de Paris ; il l'attribue en conséquence à un artiste romain et la Gemma de Vienne à un Grec, Dioscouridès.

leur création considérées comme des pièces de prix. Au cours des siècles, les plus grandes maisons se sont disputé leur possession, et il est permis de penser qu'elles faisaient à l'origine partie du Cabinet des Médailles de la famille impériale à Rome même. C'est sans nul doute aux plus grands spécialistes du temps qu'on s'est adressé pour leur conception et leur exécution. On ne dira pas davantage que c'est la matière de ces œuvres qui imposa l'adoption du principe des registres. La belle tradition hellénistique riche de vie et de mouvement nous charme encore sur des œuvres comme la célèbre « Tazza Farnese »[1], œuvre alexandrine sans nul doute. Et cette tradition n'était pas morte aux temps de l'Empire. Une composition aussi froide que celle de la patère d'Aquilée[2], de l'époque de Néron, semble-t-il, autre produit des arts mineurs, est construite encore selon les mêmes principes pittoresques. Il y a simplement, comme dans le cas des vases apuliens, deux traditions concurrentes dont les témoins nous sont ainsi conservés.

Et c'est à la tradition propre des vases apuliens qu'appartiennent les deux camées[3]. Mais l'image du barbare vaincu nous ramène une fois de plus aux monuments de la fin du monde antique, du Ier siècle aux IVe et Ve. Aux diptyques Barberini et Trivulci déjà versés au débat par Cumont, correspond celui de Halberstadt (vers 417)[4] avec sa division en trois registres et l'image des vaincus dans celui du bas. Mais pouvons-nous souhaiter au Grand Camée de France ou à la *Gemma Augustea* pendant plus étroit que ce petit tableau du registre inférieur, qui a pu faire la joie d'un des successeurs lointains d'Auguste ?

Ce n'est sans doute pas un simple hasard si nous rencontrons

(1) Furtwängler, *l. l.*, pl. 55 ; A. Levi, *Patera di Parabiago*, fig. 8.

(2) A. Levi, *l. l.*, pl. VII, 2 ; Löwy, *Festschrift Strzygowski*, p. 182, pl. XX ; Rostovtzeff, *Economic hist. Rom. Empire*, pl. XII, 1 ; Picard, *Antiquité classique*, 1951, p. 351 ; S. Reinach, *RR*, *b* 146.

(3) La composition zonale de ces œuvres ne nous paraît guère douteuse. Furtwängler chicanait sur la composition du Camée de Paris où il ne veut pas reconnaître l'existence d'un registre supérieur ; ce qui ne change d'ailleurs rien pour la frise des vaincus. Quant à A. Levi, p. 13, elle a le tort de mettre sur le même pied la Tazza Farnese et la patère, ainsi que les camées ; il paraît clair qu'il règne un esprit différent ici et là.

(4) Delbrueck, *Consulardiptychen*, N 2 ; S. Reinach, *RR*, *b* 65. On notera dans le registre inférieur la présence des femmes et des enfants barbares, comme sur le Camée de Paris.

le thème du triomphe lié à la composition par registres, vers la date même du diptyque de Halberstadt, sur un des derniers grands monuments triomphaux de l'Empire à son déclin, la Colonne d'Arcadius[1]. Ce monument, qui ne nous est plus connu que par une série de dessins, dispose son décor par registres de façon rigoureuse et sans accorder par les dimensions une place prépondérante à l'un d'entre eux ; on croirait assister à l'évolution des plaquettes danubiennes avec la forme dernière réalisée sur les plombs pannoniens. Sur chacune des trois faces de la base était sculpté un tableau disposé sur quatre registres superposés. Parmi les sujets qui se répètent d'un côté à l'autre comptent les trophées d'armes auxquels se mêlent parfois des Victoires ou des prisonniers barbares, ensuite les Victoires en plein vol. Dans les deux registres du milieu de préférence apparaissait, comme sujet principal, le couple des souverains au milieu de leur cour, ou de la troupe, et enfin le thème attendu des nations tributaires disposées en files convergentes. Ainsi les sujets et leur répartition ne laissent pas de trahir les modèles véritables, dont les camées nous ont fourni de bons exemples.

La banalité de ce principe de composition paraît soulignée par d'autres monuments qui opérèrent une transposition dans la tradition illusionniste. Ainsi sur la base de l'obélisque de Théodose[2], on voit l'empereur trônant dans le kathisma et recevant les représentants des nations tributaires tombés à genoux devant lui dans l'arène ; la barrière en forme de treillis coupe, comme une ligne fortement appuyée, le maître du monde de ses sujets. On rapprochera ensuite tout un groupe d'ivoires réunis par Delbrueck sous le nom de *Tribunaltypus*[3]. Le consul trônant préside aux jeux ou aux représentations théâtrales ; mais la disproportion entre la figure du magistrat et les petites scènes placées sous ses pieds rappelle une fois de plus un schéma fondamental, celui de la composition par registres[4].

(1) Delbrueck, *l. l.*, p. 13-15, fig. 6-8, d'après Freshfield, *Archaeologia*, 1922, pl. 17, 20, 23.

(2) *JHS*, 1909, p. 64, fig. 3-6 ; Picard, *Sculpture antique*, II, p. 477, fig. 192 ; S. Reinach, *RR*, *a* 113.

(3) Delbrueck, *Consulardiptychen*, p. 11.

(4) *Ibid.*, N 6 et 56 (scènes de cirque) ; N 9, 11, 20, 21, 35, 57, 58 (venationes) ; N 16, 23, 24, 25, 32 (esclaves) ; N 17, 19, 20, 21 (théâtre).

Il y a longtemps déjà que Raoul-Rochette a réuni dans une étude toujours remarquable les renseignements fournis par les auteurs anciens sur les monuments d'art qui embellissaient le triomphe des généraux romains[1]. On est étonné, en reprenant cette étude, de constater l'importance des tableaux de toute espèce qui étaient promenés dans le cortège triomphal et qui renseignaient la foule sur les circonstances de la victoire célébrée ; l'habitude paraît bien installée dès le temps de la République. Mais il faut constater aussi que ces mentions multiples ne nous permettent guère de nous faire une idée de l'aspect véritable de ces tableaux ; qu'étaient au juste ces *simulacra* des villes prises, des batailles livrées, des nations vaincues, des montagnes et des fleuves des pays conquis, ces portraits des vainqueurs et des vaincus ? Il n'est pas impossible toutefois que des tableaux synthétiques, comme ceux offerts par les camées et les ivoires de la fin de l'Empire, aient figuré parmi la masse de ceux qu'on faisait défiler sous les yeux des spectateurs. De tout cet art, nous n'avons pour le reste conservé que les arcs de triomphe qui emploient probablement à leur manière les scènes qu'on pouvait voir sur les tableaux signalés.

Mais ce ne sont sans doute pas ces grands tableaux, ni les fresques de pierre de ces grands monuments qui ont joué un rôle capital dans la diffusion des motifs triomphaux. Parmi les documents qui nous ont permis de restituer le schéma du souverain uni aux nations tributaires ou vaincues, les plus importants, camées ou ivoires, appartiennent aux arts mineurs. C'est là un indice capital ; sans doute, l'on peut croire que le modèle premier appartient à la peinture — il ne fut pas jugé propre à être adapté par la sculpture — mais serait-ce un hasard qu'aux camées et aux ivoires répondent précisément, parmi nos monuments cultuels, des reliefs de faibles dimensions, comme les stèles thraces ou daces, qui au surplus peuvent recevoir la forme du médaillon, qui enfin sont exécutés en métal, retrouvant ainsi en quelque sorte leur domaine d'origine ? Pour des provinces fraîchement conquises à la civilisation de Rome, dans lesquelles l'élément représentatif de cette civilisation était le militaire, est-il déraisonnable de croire que les modèles adoptés pour la représentation divine furent ceux qui servaient à célébrer

(1) Raoul-Rochette, *Peintures antiques inédites* (1837).

la gloire de l'empereur ? Nous ne possédons plus la preuve formelle d'une telle hypothèse, mais l'on reconnaîtra que les présomptions sont bonnes, comme dans le cas des vases apuliens et des *pinakes* dont ils semblent nous offrir un reflet.

Ainsi le vase des « Perses » est autre chose qu'un échantillon de la production d'une céramique locale ; par le sujet et par la composition, il forme un des maillons d'une longue chaîne de documents répartis sur plusieurs siècles. Une dernière constatation fera saisir toute l'importance de cette pièce unique. La date du vase ne peut être déterminée avec une entière sécurité ; Furtwängler le plaçait, en raison de son sujet, à l'époque d'Alexandre[1]. Et cette date sera confirmée par une constatation des plus remarquables sur les antécédents du sujet ; quand on l'examine de près, le vase des « Perses » fournit le témoin imprévu, mais singulièrement éloquent de la pénétration des motifs orientaux dans l'art de la Grèce dès le IVe siècle avant notre ère.

Il est clair, en effet, que le sujet de ce monument étonnant n'est pas de l'invention de son auteur. Cumont déjà avait noté comme premier relief grec où apparaissent les porteurs de tribut une plaque du Monument des Néréides de Xanthos[2] : c'est une file de personnages presque identiques se dirigeant dans le même sens. Rodenwaldt, de son côté, a montré ce que le monument lycien devait à l'Orient[3] ; les modèles directs ne doivent-ils pas être cherchés à Persépolis même, dans ces files de porteurs de tributs qui ornent les escaliers monumentaux du Palais du Grand Roi ? Et c'est encore dans la capitale de l'Empire achéménide que nous trouverons les modèles premiers du vase des « Perses ». Dans les ruines du Palais se dressent toujours de puissants piliers portant une composition très voisine de celle du vase (fig. 67), et on en retrouve de semblables sur les reliefs qui ornent les tombes rupestres des rois[4]. On voit là chaque fois le Grand Roi en compagnie de quelques acolytes, ordinairement trônant,

(1) Dans le commentaire de Furtwängler-Reichhold, pl. 88.

(2) Cumont, *Mem. Acad. Pontif.*, III, 3, 1932, pl. IV, 4, plaque n° 895 ; Rodenwaldt, *SB Berlin*, 1933, p. 1037.

(3) Rodenwaldt, *l. l.*, p. 1028.

(4) Persepolis : Sarre-Hertzfeld, *Iran. Felsreliefs*, pl. XXIV et XXV ; Sarre, *Kunst des alten Persien*, pl. 13-14 ; p. 13, fig. 2. Tombes de Naqsh-i-Rustem, Sarre-Hertzfeld, pl. III et I, II et IV ; Sarre, pl. 32-33.

parfois debout, en train d'offrir un sacrifice sur un petit pyrée. De fait, son siège, ou la petite base à degrés, sur laquelle il se tient, reposent eux-mêmes sur un trône monumental, véritable estrade supportée par des pieds tournés se terminant en pattes de lion et reliés par des traverses. Or dans les compartiments délimités par ces traverses se déroulent les files des représentants des diverses nations appartenant à l'empire des Xerxès et des Darius. De leurs deux bras levés, les sujets soutiennent et soulèvent le trône de leur maître (les pieds du trône ne touchent pas le sol) ; et de sa taille colossale le Roi domine ses esclaves représentés à l'échelle de leur néant. En tout cas, l'ensemble du tableau ne saurait manquer d'évoquer la composition du vase des « Perses », compte tenu de certaines divergences dans le sujet (les sujets-atlantes à la place des porteurs de tribut ou des vassaux faisant acte de soumission) et des modifications que devait apporter au schéma oriental un œil grec ; c'est dire que nous n'avons plus qu'un seul registre qui évite le procédé spécifiquement oriental de la répétition des personnages identiques ; c'est dire aussi qu'à la place d'une représentation qui ne prétend que symboliser la puissance du Roi nous avons des scènes à intention dramatique et à attitudes réalistes.

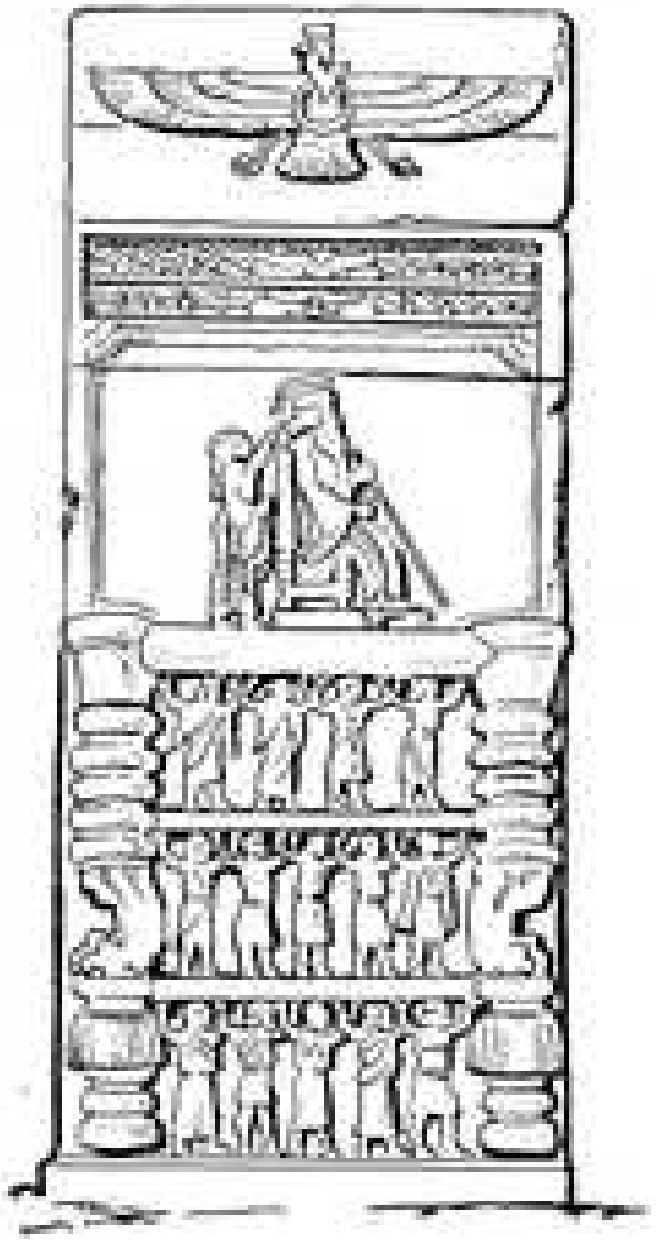


Fig. 67. — Trône de Darius (Persépolis).

Dirons-nous que ces grands tableaux triomphaux de l'Orient ont pu être directement connus au modeste auteur du vase apulien ? On croira plus volontiers à l'existence de documents intermédiaires. Mais ces documents intermédiaires doivent encore appartenir à l'époque hellénistique ; ce sont les artistes de cette période qui durent adapter le sujet des fresques rupestres de la Perse pour la glorification des souverains de leur temps[1] ; et ce sont leurs créations qui servirent ensuite à Rome à l'illustration du triomphe et de la majesté impériale.

4. LES PLAQUETTES DANUBIENNES ET L'ART DE LEUR TEMPS

Ainsi se dessine avec netteté l'existence d'une tradition ininterrompue et hellénistique encore à l'origine. Si les vases apuliens, les camées impériaux et les ivoires du Bas-Empire apparaissent au premier abord comme des groupes isolés et sans lien dans le temps et dans l'espace, un examen plus approfondi du sujet de la « Gloire » du souverain, ou du « Triomphe », a révélé au contraire une persistance étonnante et des motifs et de leur agencement. Mais il n'y a pas de raison de croire que ce fut là l'unique thème conçu de cette manière complexe. La diversité des sujets des vases apuliens doit déjà nous mettre en garde contre une telle conclusion, et on ne manquera pas de relever d'autres exemples, à condition de les demander aux domaines de l'art dans lesquels nous avons trouvé les documents déjà examinés.

Il est clair qu'en ce qui concerne le relief sculpté la tradition classique grecque s'est opposée à un tel enrichissement du tableau central par des zones annexes. Les cas de combinaison de tableaux multiples sur un même monument, qu'on peut relever, restent strictement localisés et trahissent une inspiration populaire et provinciale. Ainsi un certain nombre de reliefs funéraires découverts sur les rives du Bosphore unissent deux tableaux, en principe la scène de Banquet et

(1) La transposition hellénistique de ces tributaires orientaux se trahit à certains détails, ainsi p. ex. à la couronne qu'élèvent certains d'entre eux ; il s'agit d'une forme de tribut essentiellement grecque, cf. Cumont, *l. l.*, p. 90.

l'image du Cavalier[1], mais sans aucun effort de composition véritable ; et d'ailleurs ces deux sujets n'étaient-ils pas d'importance égale et en fait interchangeables ? Plus évoluées, si l'on peut dire, sont quelques stèles à sujet divin ; citons trois monuments de Panderma qui placent la divinité dans le panneau principal et, au-dessous, une scène accessoire, sacrifice, banquet, danse rituelle[2]. C'est l'amorce du système porté à sa perfection par les plaquettes danubiennes, mais l'amorce seulement. On peut croire que les cultes auxquels appartiennent ces monuments manquaient du stimulant nécessaire à la création d'une forme caractéristique — ce stimulant que comportait une religion à mystères, comme celle des Cavaliers danubiens.

Mais — et cette constatation confirmera pleinement nos déductions antérieures — ce sont les arts mineurs qui fourniront encore de bons exemples de la composition à registres appliquée à un sujet divin. Nous citerons le plus monumental offert par la patère de Parabiago[3]. Au centre du tableau, Cybèle et Attis, définitivement réunis, sont emportés sur leur char par un attelage de quatre lions, tandis qu'autour d'eux les Corybantes se livrent à leur danse frénétique. Au-dessus, dans les hauteurs célestes, s'élancent à la suite l'un de l'autre le quadrige de Sol précédé de Lucifer et le bige de Luna que guide Vesper. Enfin un registre

(1) On en relève sans peine un grand nombre dans Mendel, *Catalogue de Constantinople*, nos 1027, 1036, 1040, etc. ; ou dans le *Catalogue de Brousse*, (*BCH* 1909) du même, no 56, etc. Cf. plus récemment le curieux groupe de Yalowa, dans A. M. Mansel, *Istanbul müzeleri nesriyati*, XIII, 1936, p. 67, pl. I-V.

(2) Cf. les monuments suivants : *a)* stèle de Zeus Olbios, Mendel, *Catalogue de Constantinople*, no 836 ; S. Reinach, *RR*, *b* 108, 1 ; *b)* stèle de Zeus Hypsistos, Londres no 817 ; Cook, *Zeus*, II, 2, p. 881, pl. XXXIX ; *BCH*, 1899, pl. IV ; S. Reinach, *RR*, *b* 493 ; *c)* stèle de Meter Tolypianè, Mendel, *l. l.*, no 850 ; *d)* relief d'Apollon Cratéanos, Mendel, *l. l.*, no 852 ; S. Reinach, *RR*, *b* 168, 4 ; *e)* relief de Nicée de Bithynie à Apollon et Mètèr Kybèlè, *Dict. Ant. s. v. thiasus*, fig. 6901 ; Svoronos, *MN*, no 1485, pl. CXVI ; Conze, *Lesbos*, p. 62, pl. 19.

(3) Cf. la publication de base d'A. Levi, *Patera di Parabiago*. On rapprochera un disque de Brindes à décor très voisin et souvent discuté ; Wuilleumier, *RA*, 1932, I, p. 26 ; *Tarente*, pl. XLV, 2, p. 542 ; Kerenyi, *ARW*, 1933, p. 74 s. Boyancé, *REA*, 1942, p. 191, pl. IV. Les hésitations sur la date sont grandes : entre le IIIe et le Ier s. avant J.-C. ; mais on peut se demander si la parenté avec la patère (placée au IIe s. après J.-C.) ne conseille pas une date nettement plus basse. Pour la date de la patère de Parabiago, A. Alföldi, *Atlantis*, 1949, p. 68 s. (IVe s.).

inférieur est occupé par une série de divinités de la terre et des eaux. On reconnaît bien la composition tripartite, malgré un effort vers une agencement plus libre, plus pictural ; mais en dépit de l'absence de lignes de séparation, en dépit de légères différences de niveau entre les personnages, le schéma fondamental ne saurait échapper à notre observation[1]. La composition du registre supérieur est révélatrice à cet égard : qu'on note seulement les formes étriquées du char de Sol et les proportions excessives de Lucifer ; les attelages célestes auraient été bien plus à leur aise dans une frise horizontale. Cette adaptation inadéquate se retrouve sur d'autres documents qui fournissent les pendants les plus étroits de la patère. Il s'agit de monnaies, dont le bord extérieur est orné d'une frise circulaire contenant les signes du zodiaque. Sur une monnaie de Périnthe du temps d'Alexandre Sévère on voit au centre Zeus trônant, à ses pieds Gaia et Thalassa étendues et, au-dessus de sa tête, les chars d'Hélios et de Séléné. Plus maladroite est la disposition des mêmes figures sur une monnaie de Nicée de Bithynie du temps d'Antonin le Pieux[2].

Ainsi la formation des plaquettes danubiennes avec ce *qu'elles offrent de plus caractéristique*, la *composition* par registres, se laisse rattacher à une évolution claire et nette. Aux exigences du culte à mystères, épris de symboles et soucieux de représenter les scènes rituelles, la formule définie pouvait donner satisfaction. Pour ses reliefs miniatures, pour ses plaquettes métalliques, l'artiste local, placé devant la nécessité d'unir à l'image de la divinité des éléments accessoires, sut choisir les modèles dans la production plastique la plus proche de ses propres créations, les arts dits mineurs ; un sujet particulier qui lui était familier, à lui aussi bien qu'aux autres fidèles du culte, celui du triomphe de l'empereur, pouvait guider son choix. La tradition ainsi déterminée, une fois de plus, n'est pas classique ; mais elle remonte encore à l'époque hellénistique, et l'apparition des plaquettes s'explique aisément par le libre jeu de l'évolution de l'art dans les provinces de l'Empire.

(1) Cf. ci-dessus, p. 348, n. 3, pour la position d'A. Levi.

(2) Cook, *Zeus*, I, p. 751, fig. 551 et 552 (négligés par A. Levi). Pour d'autres compositions plus ou moins adroitement adaptées cf. aussi Toynbee, *Hadrianic school*, pl. IX, 9 et 16.

CHAPITRE VII

LES RELIEFS MITHRIAQUES A SCÈNES MULTIPLES

L'importance des scènes accessoires sur les monuments mithriaques apparaît comme bien plus considérable que dans le cas des stèles des Cavaliers danubiens. Alors que sur ces dernières, symboles et objets divers voisinent dans les registres, une sorte de choix semble avoir été opéré dans le mithriacisme ; les figures symboliques et autres éléments accessoires se trouvent plus ou moins directement unis à l'image central du Tauroctone, tandis qu'une suite de petits tableautins est réservée à la légende du dieu. En outre, les scènes de cette légende sont bien plus nombreuses que les sujets offerts par le culte des dieux Cavaliers et demandaient à être représentées dans un certain ordre : d'où un problème de composition à la fois plus urgent et plus délicat. Enfin, alors que la religion des Cavaliers ne s'aventura guère en dehors de sa patrie, la Dacie et les provinces voisines, celle du dieu perse s'étendit à tout l'Empire ; on ne sera donc pas étonné de voir que les reliefs mithriaques offrent des types plus variés que ceux des Cavaliers, et dont les plus importants sont régionaux. Il importe ainsi de distinguer ces différents types avant de passer à l'étude de la composition de chacun et à celle de l'origine de cette composition.

1. LES TYPES

A. — Inventaire typologique

A) Le type danubien. — Les reliefs mithriaques danubiens, soit ceux provenant de la Dacie, de la Mésie et de la Thrace, offrent une parenté étroite avec les stèles des dieux

cavaliers de ces mêmes régions, du moins sous leur forme originale ; la classification qui suit observera donc les subdivisions que nous avons établies pour ces dernières.

1. *La stèle simple*

La stèle simple constitue une adaptation du relief mithriaque, ou du groupe isolé, tel qu'on le rencontre sous des formes diverses et en de nombreux exemples en Italie surtout. Elle ne se distingue de ces derniers que par ses dimensions et par sa forme, et la distinction reste souvent factice, si bien que nous ne nous attachons pas à la respecter soigneusement dans notre énumération. Relevons cependant un détail notable : la grotte, qui est essentielle pour la compréhension du sujet et qui transparaît d'une manière plus ou moins accusée sur les monuments de la Péninsule, se trouve plus fortement oblitérée sur les monuments danubiens (cf. ci-dessous, p. 419).

a) *La stèle de forme rectangulaire ou carrée*[1]. — Dans bon nombre de cas, la scène est inscrite dans un panneau de forme carrée ou rectangulaire ; le rocher de la grotte est indiqué à la partie supérieure ou sur les côtés, et les figures accessoires usuelles sur ces monuments sont constituées par Sol et Luna dans les angles supérieurs, souvent placés de part et d'autre d'une sorte de conque entourant la tête du dieu. On a les pièces suivantes : C 131 *bis*, 135, 144, 155, 156, 190, 216, 222, 229, 230, 234, 241, 247, 253 *b*, 258 *b*, 265 *b* et *c*, 279, 282, 283 ; comme on le voit, ce type est largement représenté dans les régions rhénanes, et l'on trouvera aussi bien les équivalents dans la Péninsule même : C 6, 7, 8, 13, 14, 29, 38, 44, 45, 46, 47, 57, 58, 60, 67 *bis*, 82, 93, 94 *bis*, 95, 96, 100, 111, 115, 116. C'est donc bien la forme normale donnée au relief mithriaque quand ce dernier abandonne toute prétention artistique dans l'arrangement de son cadre.

Dans un grand nombre de cas, le panneau possède un cadre formé par un listel en saillie, C 130, 133, 141, 142, 143, 144, 153, 164, 179, 198 ; et ce type, dans lequel la grotte est

(1) Nous nous contentons, pour cette série dépourvue d'originalité de l'inventaire dressé par Cumont.

déjà fortement atrophiée, est beaucoup plus rare en Italie : C 14, 58, 95, 111 et 27 *bis*.

b) *La stèle à bord supérieur incurvé.* — On la trouve sous sa forme géométrique pure à la fois sur le Danube et sur

Fig. 68. — Stèle mithriaque danubienne (C 134).

le Rhin : C 137 *c*, 196, 273 *b*. Dans quelques cas, le bord incurvé est conçu comme le couronnement de la grotte et se trouve orné de motifs secondaires comme les autels ou les cyprès : C 193 ; cf. 142.

2. *La stèle à registre inférieur unique*

Avec ce type (fig. 68), nous entrons dans le groupe danubien strict. A l'image du Tauroctone est adjoint un registre inférieur qui est toujours orné de scènes empruntées au même cycle, celui du Conflit Mithra-Hélios ; les scènes

peuvent n'être séparées que par de simples listels verticaux, ou ce qui paraît une version plus complète et plus exacte, les deux premières se trouvent inscrites dans des arcades,

Fig. 69. — Stèle mithriaque danubienne (C 192).

au contraire de la troisième. Ce sont les pièces suivantes : C 134, 137 *b*, 164, 180, 251 *g*, 260, 270, auxquelles on peut adjoindre une stèle de Rogodesch et une autre de Ratiaria[1].

3. *La stèle à registres inférieur et supérieur*

Dans cette série, la forme arquée est maintenue avec plus de rigueur que sur les monuments des Cavaliers, ou même

(1) Rogodesch : *RA*, 1937, II, p. 177, fig. 2 ; Ratiaria : *Germania*, 1937, p. 171, fig. 1.

dans les séries précédentes. Le registre supérieur est encore réservé à l'illustration d'un cycle (Premiers exploits et début de la Lutte avec le taureau). On a les pièces suivantes C 171, 187, 188, 192, 194, 195, 199, 214 (fig. 69) ; certains de ces monuments possèdent un registre supérieur doublement incurvé : C 187, 194 et 195 ; de même C 204, qui ne possède qu'une scène dans le registre inférieur. D'autres pièces sont simplement rectangulaires, ainsi C 125, 167, 169, 170, 173, 192 *bis* et des stèles plus récemment découvertes[1].

4. *Types divers ; la forme du médaillon*

Les formes autres que celles qui viennent d'être examinées se révèlent en général comme le résultat de soucis décoratifs, comme nous l'avons constaté pour les Cavaliers danubiens. Ainsi une stèle de Tovalitchevo (S 96)[2] a superposé à la stèle à trois registres le cadre de l'édicule à fronton triangulaire, et une solution analogue, quoique moins poussée, était déjà celle de C 172, à fronton arqué. Avec une stèle de Stockstadt (G 283), qui offre un cadre rectangulaire abritant encore deux scènes, on touche à une forme intermédiaire avec celle des reliefs rhénans ; l'état de mutilation de cette pièce ne permet cependant pas de se prononcer définitivement. Sur une stèle d'Apulum déjà citée[3], le panneau central est flanqué de deux colonnes.

Une place à part doit être réservée aux reliefs sur lesquels le groupe du Tauroctone est inscrit dans un médaillon, formé par un tore de laurier, ou par la bande du zodiaque. C 220 et 267 *a* se réduisent à des stèles simples ; on ajoutera un médaillon de Kustendil et un autre de Stockstadt (G 285)[4]. Dans le cas le plus fréquent cependant, le médaillon est superposé à la stèle à trois registres, ainsi pour C 165, 215, 221, 253 *k*, 248 *c*, une pièce de Kustendil, un fragment

(1) Ce sont Russe : S 93, *BIAB*, 1911, p. 51, fig. 2 ; Janjevo-Kossowo, *RA*, 1937, II, p. 178, fig. 3 ; Kurtowo-Konare, *AA*, 1942, 62 ; Apulum : *BC, Noliziario*, 1933, p. 97, fig. 9. — Il existe un lot de fragments de registres inférieurs dont la classification exacte reste impossible : C 137 *b*, 163, 166, 168 ; Ratiaria, *Germania*, 1937, p. 171, fig. 2 ; Tekija, *RA*, 1937, II, p. 175, fig. 1 ; Sinitowo, *Germania*, 1936, p. 189 ; Radomir : *Germania*, 1935, p. 24, fig. 1.

(2) *BIAB*, 1911, p. 49, fig. 1.

(3) Apulum : *BC, Noliziario*, 1933, p. 97, fig. 9.

(4) Kustendil : *Germania*, 1935, p. 24, n° 6 ; *AA*, 1929, 321, n° 4, fig. 29.

de Veles, ainsi qu'un médaillon de Kumanovo[1]. Et c'est dans cette dernière série aussi qu'il convient de ranger le relief d'Elli-dere, C 122 = S 94, qui possède un cadre rectangulaire. Enfin C 176, qui présente la forme d'un médaillon circulaire, dispose les scènes dans une bande qui fait le tour du groupe central.

B) Les reliefs réto-rhénans. — Les monuments mithriaques les plus fameux, et les plus justement fameux, sont ceux dont les meilleurs exemples ont été découverts en divers points du Limes germanique ; la richesse de leur décor et l'originalité de leur composition en font les monuments mithriaques types répondant à une conception apparemment unique et sans parallèle dans les autres cultes de l'époque. A la date de l'ouvrage de Cumont, il pouvait sembler que ce type s'était développé essentiellement sur les bords du Rhin et qu'il était strictement limité aux provinces occidentales. Des découvertes de première importance, faites au cours des trente dernières années, ont profondément modifié notre connaissance de cette série.

Les monuments rhénans (fig. 70) forment toujours un groupe géographiquement bien uni et possédant une structure particulière. L'image du Tauroctone est placée dans une sorte de cadre de structure architecturale plus ou moins élaborée et abritant les scènes accessoires. L'élément permanent est formé par deux pilastres verticaux placés de chaque côté ; ces pilastres supportent ou un linteau ou une frise horizontale, sur lesquels se poursuivent les scènes, ou encore servent d'appui à une arcade. Nous ajoutons à cette série le relief de Dieburg, bien qu'il représente un cas unique (cf. cependant Stockstadt, G 283 et Elli-dere C 122 = S 94) ; sa composition, moins architecturale et plus systématique, dispose les scènes tout autour de l'image centrale dans un cadre rectangulaire.

Le deuxième groupe est formé par des monuments très dispersés : Rome et Doura fournissent les points extrêmes ; pour le reste, ces monuments se répartissent sur les provinces du Danube supérieur : Rétie, Norique et Pannonie ; pour marquer leurs liens avec le groupe rhénan, et pour souligner simplement le rôle d'étape intermédiaire qui revient à la Rétie,

(1) Kustendil : *Germania*, 1935, p. 24, n° 3, pl. 2, 2 ; *BIAB*, 1934, p. 53, fig. 37 ; Veles : *RA*, 1933, I, p. 193, fig. 9 ; Kumanowo : *ibid.*, p. 186, fig. 5.

Fig. 70. — Relief mithriaque de Strasbourg-Koenigshoffen.

nous adopterons le terme de groupe rétique et nous userons de la formule de groupe réto-rhénan pour l'ensemble de ces monuments. Dans la structure on retrouve ici les deux pilastres latéraux, mais la zone supérieure, linteau ou arcade, fait défaut. Ce fait, qui pouvait paraître douteux jusqu'à une date récente, est bien mis en lumière par les découvertes de Doura et du Palazzo Barberini de Rome ; nous insisterons ci-dessous sur sa signification (cf. p. 389). Il est possible que le groupe central ait été surmonté en principe de la bande des signes du zodiaque marquée au centre par la figure de Kronos-Aion. Du moins, c'est la figure de Kronos, sous les traits du dieu gréco-romain, qui orne la clef de voûte de l'arcade de Doura, et c'est Kronos-Aion qui domine le Tauroctone du Palazzo Barberini ; et cette figure encore semble avoir reçu le même emplacement à Poetovio II.

Voici une liste des monuments connus :

1. **Osterburken** (C 246, S 83, G 200) : arcade reposant sur pilastres.
2. **Neuenheim** (C 245, S 82, G 443, H 16) : linteau droit sur pilastres.
3. **Sarrebourg** (C 273 *ter*, S 81, E 4563) : linteau-frise sur pilastres.
4. **Strasbourg** (Forrer, *Mithrasheiligtum von Strassburg-Königshofen*, fig. 57 ; E. Will, *RA*, 1950, I, p. 67, fig. 1 ; E 5531) : frise supportée par architrave reposant sur pilastres et colonnettes.
5. **Heddernheim** (C 251, G 138, H 17-18 ; revers, S 180) : deux pilastres latéraux combinés avec médaillons des Vents et des Saisons, deux linteaux droits superposés, et zodiaque incurvé avec figures dans les écoinçons.
6. **Dieburg** (G 243, H 23-24 ; S 169 (cavalier) ; S 194 (revers) : panneau central carré entouré sur les quatre côtés de petits panneaux secondaires.
7. **Mauls** (C 239) : deux pilastres latéraux couronnés des bustes de Sol et de Luna dans de grands médaillons ; bande au-dessus de la grotte avec animaux et *tabula ansata ;* au-dessous, *tabula ansata.*
8. **Virunum** (C 235 et S 187) : fragments de pilastres latéraux.
9. **Castello di Tueno** (C 114) : pilastre de gauche seulement.
10. **Poetovio II** (Abramić, *Führer*, p. 75, fig. 16) : fragment de pilastre-arcade du côté droit.

11. **Poetovio III** (Abramić, *Führer*, p. 177, fig. 124 ; S 189) : fragment de l'arcade de droite.

12. **Palazzo Barberini de Rome** (G. Annibaldi, *BC*, 71, p. 97, fig. 2 et 3) : décor peint encadrant le groupe central ; deux pilastres.

13. **Nesie** (**Nersue**) (Mancini, *Il culto mithriaco nel territorio Abruzzese ;* Musée des Thermes, inv. 124.668) : deux pilastres latéraux encadrant le relief central.

14. **Doura-Europos** (*Excavations at Dura-Europos, Rep. VII-VIII*, pl. XVIII et p. 62 ; Rostovtzeff, *RM*, 1934, p. 180 ; Cumont, *CRAI*, 1934, p. 90) : décor peint en arcade entourant les deux reliefs centraux.

B. — Suite et disposition des scènes accessoires sur les reliefs mithriaques

La légende mithriaque est particulièrement riche et forme un ensemble continu dans lequel on peut distinguer plusieurs cycles. Ce n'est pas le lieu ici d'exposer dans le détail la constitution de ces cycles et nous n'expliquerons de chaque épisode que ce qui est nécessaire pour la compréhension de notre démonstration ; mais il est indispensable de rappeler en quelques mots quels sont ces cycles. On en distingue quatre qui présentent une succession chronologique certaine : 1° la *Cosmogonie*, présentant les principales étapes de la création du monde depuis ses origines jusqu'à la naissance de Mithra ; 2° les *Premiers Exploits* du dieu, réduits en général à deux : Mithra et l'arbre, et Mithra archer ou le Miracle de l'eau ; 3° la *Lutte avec le taureau divin*, qui se termine avec la mise à mort de l'animal dans la caverne, sujet même du tableau principal ; 4° le *Conflit entre Mithra et Hélios*, dénomination peut-être inadéquate, mais que nous maintenons pour plus de simplicité, se terminant par la réconciliation des deux dieux, leur union fraternelle au Banquet et dans l'Apothéose (ascension de Mithra sur le char solaire)[1].

Un ensemble aussi complexe offrait un nombre considérable de scènes, et il n'y a aucune apparence que même

(1) Pour les problèmes posés par l'interprétation des différents sujets, on trouvera un exposé des thèses en présence dans C. Clemen, *Bonner Jahrbücher*, 142, 1937, p. 13-27 avec abondante bibliogr. ; les divergences de détail sont des plus nombreuses. Nous nous bornerons en général à l'avis des deux principaux commentateurs, Cumont et Saxl.

les reliefs les *plus riches en tableaux accessoires fournissent* un relevé complet de tous ceux qui étaient connus dans les conventicules mithriaques. L'idée même d'unir autour d'un tableau central une série d'épisodes secondaires était en quelque sorte une gageure et exigeait un choix, choix conditionné en bonne partie par la place qu'offrait le cadre adopté.

Les reliefs à scènes multiples posent ainsi une série de problèmes, dont principalement celui de l'ordonnance des différents cycles et des différents épisodes de chaque cycle par rapport au tableau central. On conçoit que le principe de l'ordonnance adoptée offre un rapport avec le type même du relief, qu'il s'agisse du type danubien ou du type réto-rhénan. On ne saurait donc se dispenser d'examiner ces deux types séparément, sans *négliger*, certes, *les rapports* pouvant les unir ou les conclusions générales qu'ils permettent l'un et l'autre sur l'histoire de l'iconographie mithriaque.

1° *Les scènes accessoires des stèles danubiennes.* — Comme nous l'avons vu, les scènes accessoires des stèles danubiennes se répartissent sur trois emplacements : les registres inférieur et supérieur, auxquels il faut ajouter le champ même du tableau principal. Voici la suite de ces scènes :

a) *Registre inférieur: Mithra et Hélios.* — Il existe un accord à peu près général sur la signification des scènes du registre inférieur ; elles représentent les principaux épisodes de ce que nous avons convenu d'appeler le conflit entre Mithra et Hélios, et leur ordonnance est fixe, observant le sens gauche-droite. Voici la *succession ordinaire* : 1) Mithra debout devant Hélios tombé à genoux ; 2) les deux *dieux réconciliés sont installés* fraternellement à une même table (Banquet) ; 3) Mithra s'apprête à prendre place à côté d'Hélios sur le char de ce dernier afin de monter avec lui aux cieux (Apothéose) ; ordinairement, cette scène est complétée par une figure supplémentaire qui clôt le tableau sur la droite : « Oceanus » étendu. Souvent les deux premiers épisodes sont placés chacun dans une sorte d'arcade, dans laquelle *il convient* de reconnaître l'image de la caverne ; ils ne forment en effet que la suite de l'immolation du taureau, immolation qui semble avoir provoqué l'explication entre Mithra et Hélios. Les dérogations à cet agencement sont peu nombreuses et ne sauraient modifier l'image décrite,

d'autant plus qu'elles apparaissent volontiers sur les reliefs qui ne proviennent pas du centre de diffusion de ce groupe[1].

b) *Registre supérieur : Premiers Exploits et autres épisodes.* — L'interprétation des scènes du registre supérieur se heurte à des difficultés qu'on peut encore juger insurmontables. Les stèles danubiennes sont, en effet, en règle générale, d'un travail médiocre si bien qu'il est difficile de distinguer les détails décisifs ; au surplus, c'est dans cette partie précisément qu'on trouve les sujets dont le sens n'est pas éclairé par la comparaison avec les reliefs réto-rhénans, où ils sont rares, sinon absents. Aussi bien, les deux principaux exégètes, Cumont et Saxl, sont-ils en désaccord à peu près complet sur ce point.

Voici d'abord la succession des scènes de la gauche vers la droite :

1) On voit Mithra, dans des attitudes assez diverses, tirant de l'arc ; devant lui un autre personnage est agenouillé tendant les mains vers un rocher ; parfois un troisième se tient derrière le dieu. La scène est interprétée comme le « Miracle de l'eau » que Mithra fait surgir en frappant le rocher de sa flèche ; sur ce point l'accord est fait[2].

2) L'axe de la composition est occupé par deux tableaux toujours étroitement unis ; on voit côte à côte un taureau couché dans un objet en forme de croissant lunaire à l'horizontale, et qu'on appelle d'ordinaire la « nacelle » ; puis, l'on voit le même animal bondissant hors d'une maisonnette à pignon ; sur trois monuments (C 188, 192 *bis* et 253 *l*) un ou deux personnages s'approchent de ce petit édifice ; leur intention hostile est prouvée par le relief de Sarrebourg (aussi, semble-t-il, par celui de Strasbourg), où ils tendent

(1) Ni Cumont, ni Saxl n'ont consacré d'étude particulière à la succession des scènes sur les stèles danubiennes. Pour l'interprétation des épisodes signalés : 1) Cumont, I, p. 172 ; 2) p. 174 ; 3) p. 176 ; Oceanus, p. 177. Monuments à scènes supplémentaires : C 137 *b*, 163, 253 *l* et Kustendil, *Germania*, 1935, p. 24, n° 3 (lion) ; de même les monuments thraces C 122 et 123, et Sinitowo, *Germania*, 1936, p. 189 ; cf. aussi C 134, 166 et 221 pour les scènes de la Lutte avec le taureau. Pour les arcades, Cumont, I, p. 178 ; il faut rejeter sur ce point les remarques de Saxl, p. 33, n. 2, qui identifiait les restes déformés d'une colonnade à arcades ; si tel était le cas, ces dernières occuperaient l'ensemble du registre. Pour le reste, les scènes sont soit juxtaposées sans séparation, soit isolées par des listels.

(2) Cumont, I, p. 164.

des torches enflammées vers la maisonnette ; à Dieburg enfin, Mithra en personne élève une pierre qu'il s'apprête à lancer au taureau couché dans son abri[1].

3) Suit une scène idyllique ; complète, elle montre un berger appuyé sur un bâton ; auprès de lui, deux animaux de son troupeau, chèvres ou moutons. Un personnage barbu, couché sur un rocher, qu'on appellera encore « Oceanus », peut clore le tableau ; mais il glisse facilement dans le champ central où il se trouve dans le voisinage immédiat de « Mithra naissant ». Parfois aussi le berger est remplacé par un ou deux personnages qui semblent se cacher derrière un rocher pour épier le dieu sortant de la pierre[2].

L'unité de l'épisode 2 est évidente ; c'est sur sa signification et sa place dans la légende mithriaque que porte la discussion. Laissons Cumont résumer lui-même son point de vue : « Après la sécheresse à laquelle avait mis fin le prodige de l'archer, l'incendie et l'inondation avaient désolé la terre ; mais le taureau divin qui devait engendrer tous les animaux avait échappé aux fléaux qui le menaçaient en fuyant sa demeure enflammée ou en naviguant dans un canot sur les ondes débordées ». Et notre auteur serait prêt à accepter pour ces deux scènes les termes mêmes que les Stoïciens donnaient aux phénomènes cosmiques dont elles seraient l'image : ἐκπύρωσις et κατακλυσμός. Malgré les réserves qu'il marque au sujet de son interprétation, Cumont n'est jamais revenu sur elle, en dépit ou peut-être à cause même du relief de Dieburg, et en dépit des objections de Saxl[3].

Pour ce dernier, la maison appartient déjà aux exploits du βουκλοπὸς θεός ; elle marque le premier épisode du cycle de la Lutte avec le taureau que le dieu vole, ou « délivre », en le faisant sortir de son étable[4]. Bien que Saxl n'ait pas d'explication à proposer pour la « nacelle », il faut avouer que les apparences de raison sont de son côté. A Dieburg, c'est sans nul doute Mithra qui attaque l'étable, et la scène de l'ἐκπύρωσις, si du moins elle a été correctement identifiée,

(1) Cumont, I, p. 166 ; on maintiendra le terme de « nacelle », bien qu'aucun détail décisif ne vienne le confirmer ; la note de Cumont, I, p. 167, n. 2, est incompréhensible.

(2) Cumont, I, p. 162.

(3) Cumont, I, p. 168, et réserves ironiques, p. 167 ; cf. Saxl, p. 56.

(4) Saxl, p. 54.

se trouve en un tout autre endroit du tableau ; il est simplement inexact de dire avec Cumont : « Les tribulations du taureau fuyant son étable ou réfugié dans sa barque ne semblent pas avoir provoqué l'intervention de Mithra ». Le taureau de l'étable n'est autre que celui mis à mort dans la caverne, et Mithra est allé le chercher dans son repaire[1], pour le transférer à l'endroit où il l'immolera.

Le groupe 3 appartient-il au même épisode, ou introduit-il un sujet nouveau ? Cumont groupe tout l'ensemble sous un même dénominateur ; la scène des bergers ferait partie déjà de la Naissance du dieu, et on aurait une sorte de pendant de la Nativité chrétienne. Pour Saxl, au contraire, elle se rattacherait au taureau dans la maison, et ce serait l'image du troupeau dont le taureau a fait partie.

Si ce problème ne peut être tranché avec une entière certitude, deux points cependant semblent clairs. D'une part, on accordera à Cumont l'union intime de la figure d'« Oceanus » avec celle de Mithra naissant ; ce qui est confirmé par les emplacements variables de ce personnage ; le Pétrogénès, avec ou sans « Oceanus », se trouve localisé aussi bien dans le champ central que dans le registre supérieur. D'autre part, les deux personnages qui se cachent derrière un rocher, toujours tournés vers la droite et dans le voisinage immédiat de la Naissance, semblent bien devoir être rattachés à cette dernière[2]. Il ne reste ainsi de doute

(1) Cumont est revenu sur sa thèse de la Conflagration à propos du texte de Dion de Pruse cité ci-dessus (p. 154 n. 2). Cependant sur le relief de Dieburg la prétendue illustration de ce mythe (les deux chevaux) se trouve placée sous le tableau central, et la maisonnette au contraire au-dessus, très manifestement intégrée dans l'ensemble de la légende mithriaque. Mithra taurophore porte à Poetovio III le nom de *Transitus ;* pour Saxl, transfert du ciel à la terre ; pour Cumont, I, p. 171 : « Mithra réussissait donc à faire passer à travers certains obstacles *(transitus)* le taureau fabuleux jusque dans l'antre ». On entendra : transfert du taureau de son domaine dans la caverne, et son domaine, c'est la maisonnette.

(2) Les arguments de Cumont semblent pertinents dans le fond. On a la disposition suivante de ces deux figures : *a)* Oceanus et Pétrogénès dans le registre supérieur : C 204, 221, et Veles, *RA*, 1933, I, p. 181, fig. 9 ; *b)* Oceanus dans le registre et Pétrogénès dans le champ : C 173, 188, 215 et Apulum, *BC. Notiziario*, 1933, p. 97, fig. 9 ; *c)* Pétrogénès seul dans le registre supérieur : C 171, 191, 195, 199 ; *d)* Oceanus et Pétrogénès dans le champ central ou sur la limite : C 192 et 192 *bis*. Les deux figures se trouvent unies aussi sur les pièces suivantes C 128, 176, 220, 230. Leurs rapports sont définitivement prouvés

sérieux possible que pour le berger et son petit troupeau, mais on reconnaîtra qu'il ne s'agit plus là que d'*un détail*. On en vient ainsi à identifier la succession suivante : 1) Mithra archer ; 2) *la maison du taureau, sans doute suite* normale de la scène précédente et début de la Lutte ; 3) *Naissance de Mithra avec scènes accessoires*. Ce groupe, on le notera, est le seul épisode de la Cosmogonie qui figure *sur les stèles danubiennes*, où il forme un tableau isolé[1].

c) *Tableau central : la poursuite du taureau et la Naissance.* — On a déjà signalé l'anomalie de la présence de scènes accessoires dans le tableau central. Nous venons de rencontrer dans la discussion précédente *une figure qui forme le centre* d'une scène répartie à la fois sur le registre supérieur et le *relief central : celle de Mithra Pétrogénès. Quand, ce qui est* le cas le plus fréquent, l'image du dieu naissant figure dans *le champ principal, elle occupe toujours* l'angle supérieur droit[2]. Mais la Lutte avec le taureau, dont nous avons reconnu le *premier épisode* dans la scène de la maisonnette, se continue par deux petits tableaux qui apparaissent à gauche du Tauroctone, l'une étagée au-dessus de l'autre ; c'est d'abord Mithra chevauchant l'animal déjà dompté, et ensuite Mithra traînant à la manière d'Hercule, sur son dos, l'animal tenu par les pattes de derrière vers la grotte où il sera immolé[3]. Là encore, par dérogation à l'arrangement ordinaire — nous reviendrons aussitôt sur cette question —, il arrive que ces deux scènes figurent ou dans le registre supérieur, ou même dans celui du bas.

2° *Ordre des scènes et composition des stèles danubiennes.* —

par un groupe de Poetovio III, cf. Abramić, *Führer*, p. 181, n. 244, fig. 128. La signification précise d'Oceanus reste douteuse ; son importance se trouve en tout cas curieusement soulignée par le dieu fluvial en stuc polychrome de la niche principale du Mithréum de S. Prisca, cf. A. Ferrua, *BC*, 1940, p. 59, fig. 6. En dernier lieu, sur ce problème, Vermaseren, *Mnemosyne*, 1951, p. 289 s.

(1) C'est là une différence essentielle entre le *groupe danubien et le groupe* réto-rhénan. Sur les bergers, cf. Cumont, I, p. 162, n. 6. On rencontre le troupeau avec ou sans berger sur C 167, 172, 192, et 192 *bis*, 214 ; on notera surtout les scènes de Besigheim, C 242, et d'Apulum, *BC, Notiziario*, 1933, p. 97, fig. 9. Pour les personnages au rocher, C 194, 195 et Kumanowo, *R.A*, 1933, I, p. 186, fig. 5-7, en compagnie du *Pétrogénès ; aussi C 204, 215 et Tovalitchevo (S 96).*

(2) C 125, 128, 167, 169, 172, 173, 180, 192 *bis*, 199, 214, 215, 251 et 253 *I*.

(3) C 137 *a ;* 165, 167, 168, 173, 187, 192, 192 *bis*, 204, 253, 123, S 96, S 125 et Apulum cité p. 368 n. 2.

L'ordre dans lequel sont disposées les scènes accessoires dans les zones disponibles autour du tableau central soulève un problème dont toute l'importance apparaîtra plus loin, quand nous aborderons les reliefs rhénans.

Voici la succession reconnue par Cumont[1] : « En Dacie... il faut d'ordinaire (mon. 172, etc.) considérer d'abord le groupe qui occupe l'extrémité droite du registre supérieur, passer à la gauche de celui-ci, suivre le bord de la plaque jusqu'au registre inférieur, que l'on parcourt enfin jusqu'à la droite ». Somme toute, abstraction faite de la maison du taureau, les scènes seraient disposées dans le sens opposé à celui des aiguilles d'une montre et cette organisation conviendrait parfaitement aux vues de Saxl, pour lequel le sens des scènes revêt une signification capitale et qui voit dans le mouvement de la droite vers la gauche un trait indubitablement oriental (or il ne fait pas de doute pour Saxl que le groupe danubien est oriental). Mais l'interprétation de la scène de la maison du taureau par Saxl lui-même établit dans le registre supérieur comme dans le registre inférieur un sens gauche-droite ; il est étonnant qu'en dépit de l'importance de cette question pour sa thèse générale, Saxl se contente de l'affirmation du sens droite-gauche observé sur les reliefs danubiens, sans fournir d'exemples précis[2].

Reprenons les faits. Le sens de la lecture du registre inférieur est sûr : gauche-droite. Les difficultés surgissent avec le registre supérieur et sont liées à l'interprétation même des scènes. Si l'on accepte celle que nous avons proposée plus haut à la suite de Saxl, on a d'abord et dans le sens gauche-droite deux scènes qui se suivent dans le temps : Mithra archer et la Maison du taureau. Mais voici que le système est rompu par l'apparition du groupe de la Naissance occupant tout ou partie de l'extrémité droite ; or la Naissance est la première scène de tout le cycle. Si par ailleurs on accepte l'ordonnance de Cumont en refusant de rattacher la Maison et la Nacelle à la suite des exploits de Mithra, il faudra renoncer à trouver un sens à la composition du registre supérieur.

En réalité, la stèle à trois registres est le produit d'une évolution. Or, comme le prouve la comparaison d'un certain

(1) Cumont, I, p. 154.
(2) Saxl, p. 34.

nombre de monuments (C 135, 154, 158, 220 et S 125) avec le groupe de stèles cité en dernier lieu (p. 369, *c*), la composition primitive comportait la figure de Mithra naissant dans l'angle supérieur droit du tableau ; aussi bien les éléments accessoires de ce thème, soit « Oceanus », les personnages au rocher, le berger avec son troupeau, ont en réalité débordé sur le registre supérieur, faute de place dans le champ à côté de Pétrogénès. Le même phénomène est visible, à l'occasion, pour les deux scènes du bord gauche, Mithra chevauchant le taureau et Mithra taurophore. Ces deux scènes aussi ne figurent pas seulement sur les stèles à registres (cf. p. ex. C 153, 156, 157, 158, 220), et il arrive qu'elles passent sur ces dernières, soit dans le registre supérieur (C 169, 194, 195 et S 125), soit même dans le registre inférieur (C 134, 166, 221).

Les conclusions paraissent évidentes. Il n'existe pas sur les stèles danubiennes de sens de lecture uniforme du genre de celui que l'on constatera sur les reliefs réto-rhénans, pour la bonne raison d'ailleurs qu'il n'y a pas eu création consciente et réfléchie du type de la stèle à l'intérieur du mithriacisme ; il y a eu élaboration progressive d'un type donné, adaptation d'un contenu à un cadre tout constitué. La stèle à trois registres, malgré le développement assez considérable qu'elle offrait, restait insuffisante pour illustrer toute la richesse de la légende mithriaque ; les épisodes de cette dernière se logent en quelque sorte comme ils peuvent. Dans le cas du registre inférieur, l'adaptation fut aisée ; là, un cycle bien délimité est disposé, après les coupures nécessaires, dans le sens ordinaire d'une frise, de la gauche vers la droite. Dans le champ central, l'adaptation se fait de manière tout à fait inorganique ; les sujets accessoires sont placés n'importe comment, mais à plus petite échelle, à côté du Tauroctone. Dans le registre supérieur on constate, d'une part, une disposition analogue à celle du bas ; la succession de la gauche vers la droite de Mithra archer et de la Maison du taureau ; d'autre part, l'intrusion de certains éléments de la scène de la Naissance, ou encore l'installation de figures non reliées à la légende, comme les bustes de Sol et de Luna à chaque extrémité du registre. Le caractère anarchique de cette zone est parfois souligné par l'apparition d'autres sujets encore, comme l'Assemblée des dieux figurant ici ou là au centre de la composition (C 221, 253 *l*, etc.) (cf. p. 391).

Ces divergences, aussi bien que ces enrichissements ou ces simplifications apportés aux différents cycles, témoignent de l'absence d'une composition unique servant de modèle ; selon la place disponible, on réduit ou on élargit le développement de tel ou tel cycle. Les auteurs des reliefs respectent en gros une certaine répartition des cycles se succédant du haut vers le bas, mais ils n'apparaissent jamais comme liés, si ce n'est par la nécessité de placer les scènes principales d'un cycle, ou comme limités, si ce n'est par un cadre trop exigu pour leurs besoins.

3° *Les scènes accessoires des reliefs réto-rhénans.*

a) *Les cycles de la légende.* — Le répertoire des reliefs réto-rhénans et des monuments comparables, comme les peintures du Palazzo Barberini et de Doura, est plus étendu que celui des stèles danubiennes. Aux trois grands cycles que nous avons rencontrés sur ces dernières vient s'ajouter ici le quatrième, qui dans l'ordre chronologique se place en tête, la Cosmogonie mithriaque, qui s'achève avec la Naissance du dieu, scène initiale et en quelque sorte en marge sur les stèles. Ce cycle de la Cosmogonie peut être plus ou moins développé ; très étendu sur le relief d'Osterburken[1], où il occupe sept tableaux, il se borne en général à trois ou quatre panneaux montrant la succession des maîtres du monde, soit les scènes : Kronos conférant la maîtrise du monde à Zeus, Zeus abattant les Géants, et Oceanus. Seuls avec Osterburken, Dieburg et Neuenheim ont conservé les traces d'un ensemble plus développé[2].

Quant aux trois autres cycles, ils connaissent à la fois des enrichissements et des transformations. Ainsi, et pour ne mentionner que l'essentiel, dans les Premiers Exploits, à la scène du Miracle de l'eau (Mithra archer) fait pendant celle de Mithra à l'arbre[3]. La Lutte avec le taureau est transformée ; ainsi la maisonnette n'est retenue que trois fois (Sarrebourg, Strasbourg, Dieburg), alors que la nacelle fait toujours défaut,

(1) Saxl, p. 69, prend ce relief comme point de départ de son étude des scènes accessoires, comme l'avait déjà fait Cumont. Pour la Cosmogonie, Cumont, I, p. 155, et Saxl, p. 69-80.

(2) La Cosmogonie de Dieburg offre des divergences notables avec celle des autres monuments ; à Neuenheim, seul le premier panneau, Atlas, révèle l'existence d'un cycle plus étendu.

(3) Sur le sens de cette scène, Cumont, I, p. 163 et Saxl, p. 75.

et le Conflit entre Mithra et Hélios est précisé par la scène de l'Alliance (les deux dieux se serrant la main), qui s'intercale entre celle de l'abaissement du dieu astral et celles du Banquet et de l'Apothéose.

b) *Ordre des scènes.* — Cet accroissement du nombre des épisodes est lié sans nul doute à la structure même des monuments ; on possède là un cadre élargi mieux adapté à la richesse de la légende. Mais cette structure posait aussi des problèmes nouveaux et complexes ; elle ne présentait plus le principe, somme toute commode, des deux frises comprenant entre elles un tableau central. Ce dernier est maintenant encadré par deux pilastres latéraux, qui constituent l'ossature même de la nouvelle structure, et surmonté d'une zone de forme assez peu définie apte à recevoir une partie au moins des scènes accessoires. On relèvera quelques constantes dans la répartition des cycles ; ainsi le pilastre de gauche suffit presque toujours à loger la Cosmogonie et le pilastre de droite le Conflit entre Mithra et Hélios. Quant à la zone supérieure, qui n'est mise à contribution pour l'illustration de la légende que sur les bords du Rhin et ne pouvait l'être que là, pour des raisons sur lesquelles nous reviendrons bientôt, elle sera la terre d'élection des deux autres cycles. Ce qui ne veut pas dire d'ailleurs que les épisodes de ces deux cycles ne débordent pas aussi bien sur l'un ou l'autre pilastre, quittes même à occuper l'un d'entre eux dans sa totalité, comme c'est le cas à Neuenheim. On n'insistera pas pour l'instant sur le détail de ces agencements divers ; on pourra se reporter aux tableaux que nous joignons à ce paragraphe et aux remarques additionnelles pour se rendre compte de l'absence d'un type fixe.

Cette impression de flottement est d'ailleurs accrue par les irrégularités que l'on relève dans la succession des scènes ; sans parler des sujets uniques en leur genre — et l'on peut dire qu'il n'existe guère de monument qui ne possède le sien — on constate des variations persistantes dans les suites Zeus-Kronos-Géants-Océan dans la Cosmogonie, ou dans la place respective de l'Apothéose et du Banquet dans le dernier cycle ; ou encore dans le choix des différentes phases de la Lutte avec le taureau. Mais ces divergences d'un monument à l'autre ne sauraient faire méconnaître un fait capital : l'existence d'un sens dans lequel sont disposés les différents

épisodes d'un cycle et les différents cycles eux-mêmes. Ce fait a été non seulement reconnu depuis longtemps, mais aussi utilisé par Saxl, par exemple, aux fins d'une explication de l'origine de ces monuments. On constate, en effet (fig. 71), que sur les reliefs rétiques (soit Mauls, Virunum, Nesie, Palazzo Barberini, Doura, et sans doute Castello di Tueno) la légende s'ouvre par une scène placée au sommet du pilastre de gauche, et qu'on poursuit la lecture en descendant le pilastre, pour passer ensuite à celui de droite, où l'on remonte du bas vers le haut. Sur les reliefs rhénans, le point de départ est toujours fourni par le pilastre de gauche, mais les scènes commencent au bas de ce pilastre, se succèdent jusqu'au sommet, prennent place ensuite dans la zone supérieure et redescendent sur le pilastre de droite de haut en bas. On peut exprimer ces deux dispositifs fondamentalement opposés en disant que sur les reliefs rhénans les scènes sont disposées dans le sens des aiguilles d'une montre autour du tableau central, sur les reliefs rétiques dans le sens contraire[1].

(1) Saxl n'insiste pas sur le détail ; Cumont, I, p. 154, cite au même titre Mauls et Virunum. A Castello di Tueno, Atlas se trouve placé à la base du pilastre et est suivi du groupe Kronos-Hélios (?) : aurait-on déjà le sens de lecture rhénan ? Malheureusement la dernière scène reste énigmatique. A souligner que Palazzo Barberini, Nesie et Doura maintiennent la règle générale du groupe.

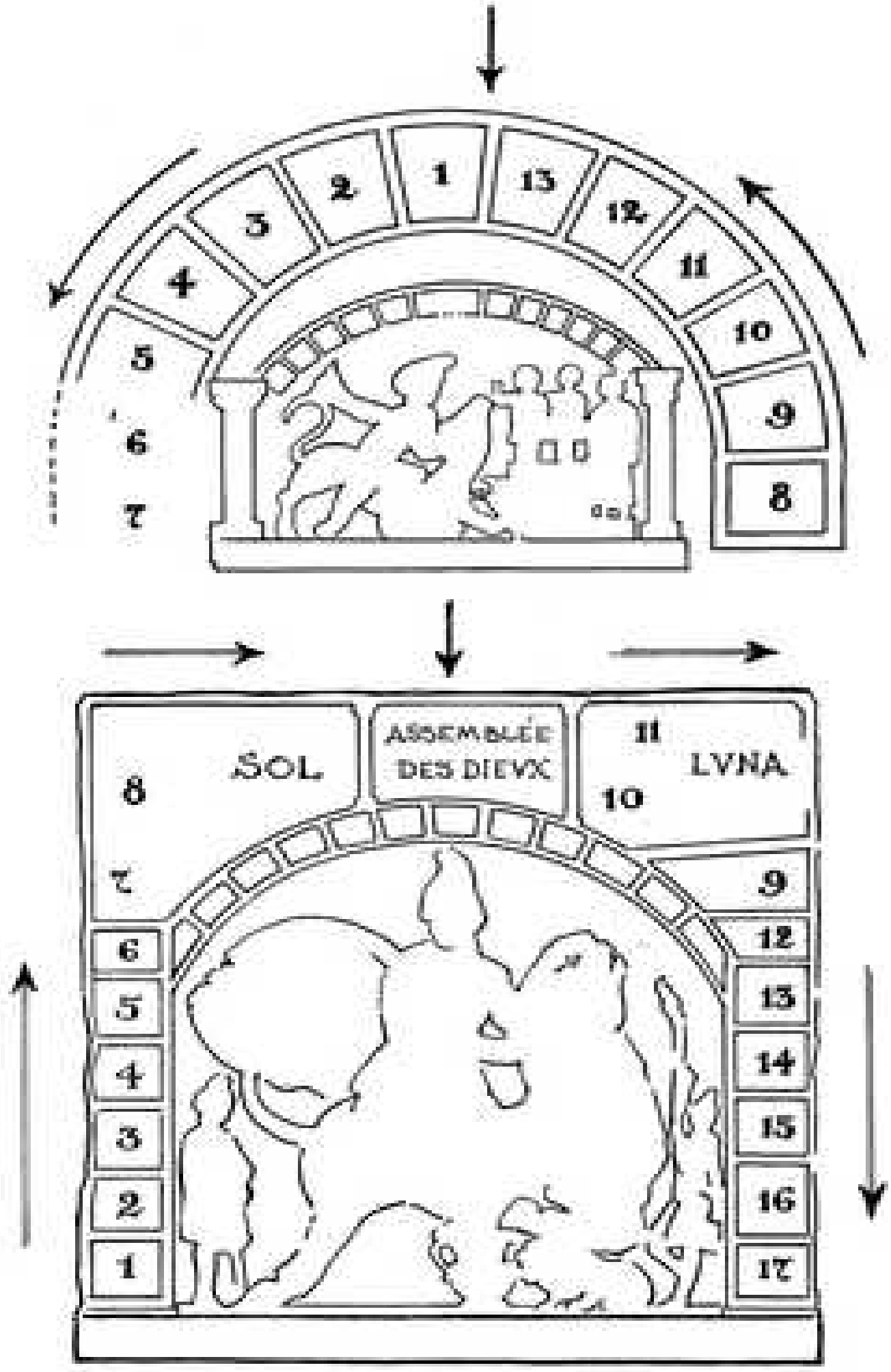


Fig. 71. — Sens de la lecture des scènes accessoires sur monuments mithriaques rétiques (Doura) et rhénans (Osterburken).

TABLEAU A

CYCLE A : COSMOGONIE[1-2]

1. **Osterburken** :	1) Chaos	2) Gaia-Atlas	3) Moires	4) Kronos-Zeus	5) Géants	6) Océan	7) Naissance
	pilastre g. du bas vers le haut						écoinçon g.
2. **Neuenheim** :			1) Atlas	2) Océan	3) Kronos-Zeus	4) Naissance	
			pilastre g. du bas vers le haut				
3. **Sarrebourg** :				1) Kronos-Zeus	2) Géants	3) Océan	4) Naissance
				pilastre de g. du bas vers le haut			
4. **Strasbourg** :				1) Kronos-Zeus	2) Géants	3) Océan	
				pilastre g. du bas vers le haut (manquent 4 à 6)			
5. **Heddernheim** :					1) Océan	2) Géants (?)	3) Naissance
	(pilastre g. : *a)* médaillon : Vent	*b)* Saison			*c)*	*d)*	(pd. dr. 3)
	(à la suite de *d* :				*e)* Saison	*f)* Vent)	
6. **Dieburg** :	1) Chevaux cosmogon.			2) Héraklès (?)			3) Naissance
	panneaux entourant relief central, sens sig. d'une montre commençant milieu en bas						
7. **Maule** :					1) Géants	2) Océan	3) Naissance
					pilastre g. de haut en bas		

8. **Virunum** : 1) Géants 2) Océan 3) Naissance
pilastre g. de haut en bas

9. **Castello di Tueno** : 1) Atlas 2) Kron.-Hélios 3) Géants 4) Océan 5) Zeus (?)
pilastre de g. du bas vers le haut (sens sûr ?)

12. **Palazzo Barberini** : 1) Géants 2) Tellus 3) Naissance
pilastre g. de haut en bas

13. **Rome** : 1) Géants 2) Océan 3) Naissance
pilastre g. de haut en bas

14. **Deura** : 1) Kronos 2) Zeus 3) Géants 4) Océan 5) Naissance
côté g. de l'arcade du haut vers le bas.

(1) Pour les références à ces monuments, cf. p. 363.

(2) On constate, comme on l'a signalé ci-dessus, un certain flottement dans la succession des trois scènes Kronos-Zeus, Géants, Océanus. Cependant Saxl, p. 70, suggère qu'on peut rattacher Océanus à la Naissance sur plusieurs monuments ; nous relevons 1, 3, 4 (?), 7, 8, 12 (ici Tellus à la même place), 13, 14, donc la majorité. La discussion présentée ci-dessus à propos des stèles danubiennes, p. 366, semble lui donner raison. Sinon, il faut considérer Océanus comme « *Gott der Urzeit* », ainsi sur 2,5 et 9 (?). Il faut aussi compter avec l'incompétence théologique des auteurs des reliefs et avec celle de leurs commanditaires. Atlas apparaît sur les monuments 2,9 et 1 (ici avec Gaia ; pour Saxl, p. 69, il faudrait reconnaître Ouranos). Selon Kutsch, *Germania*, 1930, p. 147, on aurait Héraklès sur 6 et aussi sur 1, à la place des Géants ; cette explication reste douteuse. Une scène insolite est celle de Kronos-Hélios figurant, semble-t-il, sur 9 et expliquée par Saxl, p. 71 ; elle se retrouve peut-être sur 3, scène 1 (« Kronos-Zeus »). Le relief de Castello di Tueno se termine avec une figure insolite : « Jupiter », ou Océan ?.

TABLEAU B

CYCLE B : PREMIERS EXPLOITS [1]

1. **Osterburken**	Mithra dépouillant l'arbre écoinçon g.		Mithra archer écoinçon dr. intervalé dans la Lutte
2. **Neuenheim** :	Mithra dépouillant l'arbre frise, extrémité g.	M. d^s l'arbre extrém. dr.	Mithra archer deux scènes symétr. entre précédentes
3. **Sarrebourg** :	Mithra à l'arbre (peut-être pilastre g. n° 5)		Mithra archer frise extrémité g.
4. **Strasbourg** :			Mithra archer frise extrémité g. (?)
5. **Heddernheim** :	Mithra dépouillant l'arbre pilastre dr. n° 4 (haut-bas) —	M. d^s l'arbre fr. inf. ext. g. —	Mithra archer deux scènes symétriques dans écoinçons
6. **Dieburg** :	Mithra dépouillant l'arbre panneau n° 5		Mithra moissonnant (?) panneau n° 4
7. **Mauls** :	Mithra dépouillant l'arbre pilastre g. n° 4 (haut-bas)		

8. **Virunum** :	Mithra à l'arbre (peut-être pilastre g. en bas)	M. archer et dadophore pilastre dr. nº 1 bas-haut	Mithra archer nº 2
12. **Palazzo Barberini** :	Mithra agenouillé entre 2 arbres pilastre dr. nº 2 haut-bas	Miracle de l'eau pilastre g. nº 1	
14. **Doura** :		Mithra archer stèle dr. nº 1 du bas vers le haut.	

(1) L'épisode de Mithra à l'arbre comprend deux scènes dont une seulement est parfois représentée : *a)* Mithra « dépouillant » l'arbre, selon la formule de Cumont (nos 1, 2, 5, 7, et peut-être 6) ; *b)* Mithra apparaissant dans le feuillage de l'arbre, très exactement buste sortant du sommet de l'arbre (nos 2, 5, aussi 1) ; à rapprocher 12 : le dieu agenouillé entre deux arbres ; cf. aussi Besigheim, C 242, *a*, I, et Poetovio II. Pour le sens, Saxl propose : *a)* arbre de vie ; *b)* naissance de l'arbre ; et Cumont, I, p. 163, rappelle le récit de la Genèse sur l'arbre du Paradis ; autant dire que nous ne savons pas. On pourrait croire aussi, comme le suggérait Behn, *Dieburg*, p. 13, que Mithra monte dans l'arbre ou pour se cacher ou pour regarder au loin, peut-être pour repérer le taureau (cf. l'attitude sur 6). Notons que l'arbre n'est pas toujours net ; sur 7, Mithra « se baisse vers une masse informe » ; sur 2, où Mithra se tient droit, mais les bras baissés ; sur 6, on verrait Mithra moissonnant. Autre matière à confusion, à Dieburg (6) on voit un arbre couronné de trois têtes à bonnet phrygien (cf. l'arbuste au bonnet sur C 85, le mât au revers de 5, et les trois arbres aux bustes de 10). De même, la scène de l'archer semble avoir comporté deux phases, comme le montre outre 8, aussi Besigheim, C 242. Ce qui est un rocher sur les stèles danubiennes, ressemble à un nuage sur 14 et probablement sur 2.

TABLEAU C

CYCLE C : LUTTE AVEC LE TAUREAU [1]

1. **Osterburken** :	1) taureau paissant écoinçon dr. en bas	2) Mithra taurophore chif. en haut	3) Mithra emporté par le taureau pil. dr. n° 1 en haut (suit scène de l'archer)	
2. **Neuenheim** :	1) taureau paissant pilastre dr. du haut vers le bas n° 1-4	2) Mithra taurophore	3) M. emporté par le taureau	4) M. taurophore
3. **Sarrebourg** :	1) maison du taur. frise extrémité dr.	2) M. sur taureau pilastre dr. n° 1	3) Mithra taurophore n° 2 en partant du haut	
4. **Strasbourg** :	1) maison du taur. (?) frise, extrémité dr. (?)	2) ? — pil. dr. n° 1 —	3) Mithra taurophore pil. dr. n° 2 en partant du haut	
5. **Heddernheim** :		Mithra taurophore frise inf. scène 2		
6. **Dieburg** :	1) M. et maison	2) Mithra taurophore panneau n° 6	3) M. emp. par taureau panneau n° 7	4) M. taurophore panneau n° 8
7. **Mauls** :	1) Mithra attaquant (?) pilastre g. n° 5	2) taureau paissant n° 6	3) Mithra taurophore pilastre dr. n° 1 en bas	

12. **Palazzo Barberini** :	Mithra taurophore pilastre g. n° 5
13. **Nesle** :	Mithra luttant avec taureau pilastre dr. en haut
14. **Doura** :	1) M. sur taureau 2) Mithra taurophore côté dr. du bas vers le haut n° 2 et 3.

(1) Comme nous l'avons montré plus haut, la scène de la maison doit s'expliquer autrement que ne le pensait Cumont ; sur les rapports entre stèles danubiennes et reliefs réto-rhénans pour ce thème, cf. ci-dessous, p. 410, Nous croirions volontiers qu'à Mauls (7) on retrouve la figure de Mithra attaquant que l'on voit à Dieburg (6). Il faut noter que la Lutte avec le taureau comportait des épisodes divers : le taureau est d'abord à l'abri dans sa maisonnette (3, 4, 6), ou paît en liberté (1, 2, 7) ; Mithra, qui l'a délogé de sa retraite, est emporté par la bête affolée aux cornes de laquelle il s'accroche avec difficulté (1, 2, 6) ; il réussit cependant à la dompter et à la monter (3, 4, 13 et 14). La bête épuisée, Mithra l'emporte sur son dos à la manière d'Hercule volant les bœufs de Cacus (avec une variante inspirée du moschophore hellénique sur 2) ; ces deux dernières scènes suffisent en général à résumer tout le cycle, ainsi déjà sur les stèles danubiennes. A Doura figure un détail supplémentaire : le taureau mort est porté, attaché à la manière d'un gibier à une perche, par Cautès et Cautopatès, ceci après le Conflit entre Mithra et Hélios, et très évidemment en prévision du Banquet ; sur le revers de Heddernheim, et ailleurs, les deux dieux festoient sur le dos ou sur la peau de l'animal mort.

TABLEAU D

CYCLE D : CONFLIT MITHRA-HELIOS[1]

1. **Osterburken** :	1) Apothéose pilastre dr. de haut en bas, n° 2-6.	2) Sol-Mithra	3) Alliance	4) M. Cavalier	5) Banquet
2. **Neuenheim** :	(n'existe pas, seul Apothéose, bouche avec quadrige de Sol dans frise)				
3. **Sarrebourg** :		1) Lion pilastre dr. de haut en bas n° 3-5	2) Alliance	3) Banquet	
4. **Strasbourg** :		1) Lion pilastre dr. haut-bas n°s 3 et 4 (manquent 5 et 6)	2) Sol-Mithra	? Banquet dans frise	
5. **Heddernheim** :	1) M. couronné Sol fr. inf. n° 3	2) Sol-Mithra n° 4	3) Apothéose frise sup.	4) Banquet scène du revers	
6. **Dieburg** :		1) arbre à trois têtes pastoraux n°s 9-11		2) Banquet	3) Apothéose
7. **Mainz**	1) Sujet ? pilastre dr. du bas vers le haut n° 2-6	2) Sol-Mithra	3) Alliance	4) Apothéose	5) Banquet
8. **Virunum** :		1) Sol-Mithra pilastre dr. du bas vers le haut n°s 2-6	2) Alliance	3) Apothéose	4) Océan et Tellus

10. **Poetovio II** :	1) Alliance	2) 3 cyprès		3) M. à genoux	4) Apothéose
	cadre dr. du bas vers le haut.				
11. **Poetovio III** :	1) Sol-Mithra	2) Alliance?	3) Apothéose	4) M. devant Jupiter	
	écoinçon dr. scènes disposées sans suite nette				
12. **Palazzo Barberini** :	1) Sol-Mithra	2) M. entre deux arbres	3) Alliance	4) Apothéose	5) Banquet
	pilastre dr. du bas vers le haut n°s 1-5				
13. **Neuie** :		1) Sol-Mithra	2) Alliance		
		côté dr. du bas vers le haut			
14. **Doura** :		1) Sol-Mithra	2) Taureau emporté		3) Banquet
		côté dr. du bas vers le haut, n°s 3-6.			

(1) Là encore, l'ordonnance régulière des stèles danubiennes est rompue. Apothéose et Banquet changent volontiers de place ; sans doute ce dernier pouvait-il être considéré comme se passant « au ciel ». De plus, les monuments réto-rhénans ajoutent régulièrement la scène de l'Alliance. La scène du Conflit apparaît enfin comme double sur certains reliefs : Mithra couronne Sol sur 5, cf. aussi 7 : scène inexpliquée. Enfin un point de contact de ce groupe avec les stèles est fourni par le Lion (3 et 4) ; la question sera discutée plus loin, p. 404.

TABLEAU E

SCÈNES et FIGURES COMPLÉMENTAIRES [1]

1. **Osterburken** :	Chars de Sol et Luna écoinçons g. et dr.	Assemblée des dieux clef de voûte	
2. **Neuenheim** :	Chars de Sol et Luna milieu de la frise, fusion avec Apothéose		Vents frise : 1 tête à ch. ext.
3. **Sarrebourg** :		Assemblée des dieux milieu de la frise	
4. **Strasbourg** :		Assemblée des dieux milieu de la frise	
5. **Heddernheim** :	Chars de Sol et Luna milieu de frise sup. fusion av. Apothéose		Vents et Saisons aux quatre angles
7. **Mauls** :	Bustes de Sol et Luna médaillons au-dessus des pilastres		
8. **Virunum** :		Assemblée des dieux sommet du pilastre dr.	

(1) Pour l'Assemblée des dieux, Cumont, I, p. 129 ; Saxl, p. 75 ; Sol et Luna, Cumont, I, p. 121 ; Saisons et Vents, *ibid.*, p. 91.

C. — Formation et diffusion des reliefs mithriaques à scènes multiples

1° *L'« archétype commun » de F. Saxl.* — L'analyse qui précède vient de mettre en lumière les différences qui séparent les deux groupes principaux des reliefs mithriaques à scènes multiples, les stèles danubiennes et les reliefs réto-rhénans ; et pourtant ces deux groupes apparaissent comme l'expression d'une seule et même tendance à l'intérieur du mithriacisme, tendance manifestée précisément par l'union des scènes accessoires à l'image du Tauroctone. Ainsi se pose le problème des liens qui existent entre ces deux groupes.

Les affinités qui paraissent évidentes ont amené Saxl[1] à formuler une thèse qui lui est propre et qui constitue une des pièces maîtresses de son étude, celle de l'« archétype commun » à tous les monuments à scènes multiples. Sa démonstration se révèle cependant comme fondée plus sur des considérations dogmatiques et des postulats que sur des arguments ou des données de fait. Pourquoi, par exemple, serait-il « de prime abord invraisemblable » que deux types de composition différents aient coexisté ? La question est de savoir ce que montrent les faits, c'est-à-dire les pièces conservées. Est-il licite de conclure de l'existence de formes irrégulières et aberrantes que ces dernières sont des adaptations ou malhabiles ou barbares d'un archétype commun ? Cette solution est possible et même démontrable dans un certain nombre de cas, mais on n'oubliera pas que ces formes peuvent aussi bien représenter des essais infructueux vers la conception d'un type organisé. De façon générale, on peut dire qu'une composition « logique » n'est pas forcément une composition ancienne : elle est aussi bien le résultat de tentatives tout d'abord moins rationnelles. Saxl reconnaît lui-même l'aspect *a priori* de ses déductions et se justifie de la nécessité d'une telle position en se retranchant derrière notre documentation insuffisante et lacunaire ; il n'est pas sûr cependant qu'il ait tiré tout le parti possible des monuments qui sont à notre disposition. Une classification analogue à celle que nous avons entreprise lui aurait sans doute montré qu'il existait des séries nettement délimitées

(1) Saxl, p. 28-38.

et offrant des caractères suffisamment précis pour permettre une argumentation solide.

Reprenons donc les deux principaux arguments de Saxl. Voici d'abord les correspondances entre les cycles et les scènes sur les deux séries de monuments[1]. Si, à l'intérieur d'un cycle, nous constatons, et sur le Rhin et sur le Danube, l'existence d'une succession régulière et identique d'épisodes — et nous avons vu qu'une telle succession ne peut parfois être affirmée sans forcer déjà les données réelles — que pourrons-nous en conclure d'autre si ce n'est que la légende mithriaque offrait une forme cohérente et bien constituée à la date de nos monuments, qu'elle comportait des scènes essentielles et indispensables et groupées en un récit continu, comme par exemple Sol devant Mithra, l'Alliance, le Banquet, l'Apothéose, que la représentation de ces scènes répondait, comme on a pu le démontrer pour certaines, à des pratiques rituelles dont l'ordre même devait être celui des tableaux mythiques[2] ? Prenons garde d'ailleurs que si nous établissons un rapport de dépendance nécessaire entre les scènes et la forme du cadre dans lequel elles sont placées, nous ne soyons contraints, pour l'archétype commun hypothétique, de lui attribuer toutes celles qui nous sont connues ; mais si nous nous amusions à restituer un monument qui groupe toutes ces scènes, nous obtiendrions des dimensions qui dépassent de loin celles du relief le plus grand connu ; et si nous renonçons à une telle tentative, nous en venons à reconnaître l'existence d'une iconographie indépendante d'un cadre quelconque et dont les monuments connus ne nous offrent encore qu'une

(1) Cf. p. 34 et 32 pour les deux raisonnements cités ci-dessus ; p. 34 pour le caractère *a priori* de l'argumentation ; le terme de « *logisch* » apparaît à tout moment ; mais le « *logisch-wahrscheinliche* » n'est pas un bon critère pour l'établissement des faits. Le vrai peut n'être point vraisemblable, et vice-versa. — On relève dans l'examen des monuments par Saxl des flottements dans la définition même de la stèle : p. 31, mauvaise interprétation de C 204 (en réalité, scène résiduelle dans le registre inf.) ; autre classification, p. 33. Aussi p. 32, sur le bord de la grotte, qui ne disparaît pas toujours sur les stèles (cf. les exemples ci-dessous, p. 422). Répartition des stèles et des monuments réto-rhénans, p. 28 et 24 : la stèle a pénétré, bien qu'exceptionnellement sur les bords du Rhin, cf. ci-dessous, p. 403.

(2) Le fait est évident pour le Banquet, puisqu'aussi bien le *spelaeum* reçoit l'installation d'une salle de banquet. Cumont a tenté de démontrer la correspondance entre mythe et rite pour d'autres scènes, cf. ci-dessus, p. 158 et n. 2.

série d'épisodes bien incomplète. Et l'on peut conclure, si l'on veut, que non seulement les stèles danubiennes sont une *Reduktionsform*, mais aussi bien les monuments rétorhénans tous et sans exception[1].

Plus solide et plus contraignant en un sens serait l'argument que fournirait le sens de lecture des scènes sur les différents monuments ; l'existence d'un sens unique de ce genre nous est apparue comme certaine en Rétie et sur le Rhin, et Saxl l'affirmait sans plus pour les stèles du Danube[2]. Mais en étudiant cette question plus haut dans le détail, notre conclusion a été qu'un tel sens de lecture ne se vérifie pas sur les stèles, et cette conclusion négative paraîtra d'autant plus sûre que *nous acceptons l'interprétation proposée par* Saxl *lui-même* de la scène de la maisonnette dans le registre supérieur. Et ainsi s'évanouit la dernière possibilité de l'existence d'un archétype commun.

Ajoutons un dernier test des faits. Saxl définit son archétype[3] comme devant comporter autour de la scène centrale des scènes accessoires à la fois en haut et en bas et sur les deux côtés, autant dire une composition circulaire. Or si ce type de composition n'est pas absolument inconnu, sa rareté n'est pas favorable à la thèse de l'archétype. Le fameux relief de Dieburg qui groupe une série de panneaux autour d'une scène centrale de forme carrée offre un choix d'épisodes aberrant tant pour cette scène principale — ici Mithra cavalier à la place du Tauroctone — que pour les épisodes secondaires. Le médaillon de Sarmizegetusa (C 176) qui offrirait, semble-t-il, la solution la plus rationnelle — on ne peut malheureusement pas juger de la succession des scènes — est seul de son espèce, malgré l'existence de tout un groupe de monuments plaçant le Tauroctone dans un cadre circulaire[4]. Enfin le relief d'Elli-dere (C 123 = S 94), malheureuse-

(1) Sur cette formule, Saxl, p. 37 ; l'auteur entend que les stèles simplifient l'archétype commun.

(2) Saxl, p. 39 ; il est à remarquer que l'auteur ne se sert de cet argument que pour prouver l'origine « orientale » de l'archétype. Sur cet aspect de la question, cf. ci-dessous, p. 390.

(3) Saxl, p. 32-35.

(4) Monuments à médaillons : C 215, 220, 253 *I* ; Kustendil, *Germania*, 1935, pl. 2, 2 ; Kumanowo, *RA*, 1933, 1, p. 186, fig. 5 ; Stockstadt, G 285 ; Veles, *RA*, 1933, 1, p. 193, fig. 9 ; Kustendil, *AA*, 1929, p. 321, n° 4, fig. 29 ; un monument dalmate, Vermaseren, *Mnemosyne*, 1951, p. 296, fig. 8.

ment très mutilé, avec son cadre continu rectangulaire laisse aussi apparaître des irrégularités certaines. On possède encore la succession, en commençant sur le bord gauche, Sol devant Mithra, lion, cratère, Banquet, Apothéose ; et sur le bord droit, Mithra chevauchant le taureau. Or cette dernière scène se trouve en général sur les stèles danubiennes à gauche du Tauroctone, et d'ailleurs elle ne saurait former le début des épisodes secondaires dont il faut chercher les premiers sur la partie haute aujourd'hui disparue, si bien que tout semble s'opposer à l'existence d'un sens unique de la lecture.

Ce qui est évident, au contraire, ce sont les divergences fondamentales entre stèles danubiennes et reliefs réto-rhénans. Sur les premières se manifeste avec netteté le principe des frises horizontales coiffant et soulignant le tableau central ; sur les seconds, au contraire, on relève l'absence de ces frises. Il n'existe jamais de registre à la base, et ce fait est surtout significatif pour le groupe rétique où la suite des épisodes saute de la base du pilastre gauche à celle du pilastre droit. Et sur les reliefs rhénans on constate sans peine que la frise continue n'est presque jamais réalisée sans restriction, même dans les cas où la structure offrait une frise ou un linteau droit comme à Sarrebourg, Strasbourg ou Neuenheim ; la suite des scènes se trouve interrompue à un endroit ou à un autre soit par les chars astraux, soit par l'Assemblée des dieux. Toutes ces hésitations seraient difficilement explicables s'il avait existé un archétype commun comportant un bandeau continu de scènes ; tels quels, ces monuments apparaissent toujours, à un degré quelconque, comme des tentatives vers une perfection jamais réalisée.

On reléguera ainsi l'archétype commun dans le domaine des théories ; la recherche de ces *Urformen*, chères à certains, n'est souvent guère exempte d'arbitraire. L'idée même en paraît dans notre cas des plus contestables, et sa réalisation représenterait sans doute un cas unique dans l'histoire de l'art. C'est comme si l'on prétendait que le décor sculpté des églises romanes ou gothiques pouvait se ramener à un modèle commun dont les monuments existants ne nous conserveraient chacun qu'un reflet plus ou moins fidèle ; reconnaissons que cette idée ne semble jamais être venue à un historien de l'art médiéval. Débarrassons-en aussi l'étude de l'art antique.

Si donc il existe des rapports entre les reliefs à scènes multiples du Danube et ceux du Rhin, il ne saurait s'agir

d'une origine commune de la composition ; mais il nous reste à définir la nature véritable de ces rapports et à expliquer la formation de ces deux groupes.

2° *Formation des reliefs réto-rhénans. La route maritime Orient-Adriatique et ses prolongements vers le Danube et le Rhin.* — Le problème est assez délicat ; car si le groupe des stèles danubiennes est assez nettement circonscrit dans l'espace et s'est constitué selon toute probabilité en Dacie même, il n'en va pas de même pour le groupe réto-rhénan ; comme on l'a dit, on compte maintenant dans ce groupe des monuments découverts en des points bien éloignés de la zone de diffusion principale : deux en Occident (Palazzo Barberini de Rome et Nesie) et un autre à l'extrémité orientale de l'Empire, à Doura-Europos.

Saxl[1], sur la foi d'indices de valeur assez diverse, avait placé l'origine de son archétype commun en Orient, et il le voyait se propager de l'Orient vers l'Occident, somme toute de l'Euphrate vers le Danube et le Rhin ; la découverte de Doura est susceptible de donner quelque actualité à sa théorie, du moins en ce qui concerne le groupe réto-rhénan. Il est vrai que les deux premiers commentateurs du monument mésopotamien (Cumont et Rostovtzeff) prétendaient n'y voir qu'une imitation des reliefs occidentaux, dont l'image aurait été apportée si loin en Orient par les légionnaires transférés d'une extrémité de l'Empire à l'autre[2]. Ces remarques n'épuisent pas davantage la question ; car si l'appartenance des peintures de Doura au groupe réto-rhénan ne saurait faire de doute, il faut préciser aussi que le sens de lecture est celui des monuments rétiques ; et l'on fera la même constatation pour les deux pilastres peints du Palazzo Barberini ou ceux de Nesie. Il devient ainsi évident que l'autre sens de lecture, celui des aiguilles d'une montre, est une donnée particulière à la région du Rhin et à cette région seulement[3]. Mais cette remarque exclut le rôle des légions

(1) Saxl, p. 39 et 30 sur le monument de l'Esquilin, C 16 = S 85, proclamé d'origine égyptienne.

(2) Cumont, *CRAI, 1934*, p. 90 et 109 ; Rostovtzeff, *RM, 1934*, p. 190 ; cf. ci-dessous, p. 414 et 418.

(3) Cf. cependant le monument de Castello di Tueno (9), sur lequel le sens rétique est peut-être déjà inversé.

du Limes germanique dans la création du monument de Doura.

Or il est possible de démontrer d'abord que le groupe de Rétie offre une version plus ancienne que celle du Rhin. Sans doute on ne peut s'appuyer sur des monuments datés : car si celui de Virunum appartient sûrement encore au IIe siècle, il ne saurait être sensiblement antérieur au plus ancien relief du Rhin, celui de Strasbourg (milieu du IIe siècle)[1]. Il est net, au contraire, que la disposition des scènes adoptée dans cette dernière région représente un perfectionnement par rapport à celui de Rétie, et ce point de vue nous amène à revenir une dernière fois sur le problème du sens de la lecture et à chercher à lui donner sa signification véritable (fig. 71). Pour Saxl[2], l'adoption de l'un ou l'autre sens serait révélateur de tendances profondes, ou orientales ou occidentales ; il faut se souvenir sans doute que le sens gauche-droite est celui des écritures européennes, en particulier du grec et du latin, alors que le sens droite-gauche est celui des mots dans mainte écriture orientale, du moins dans les écritures sémitiques. Cette explication trop générale laissera sceptique, et il convient encore d'examiner les monuments de près.

De fait, sur les monuments rétiques les épisodes sont disposés sur deux colonnes verticales de part et d'autre du tableau central, et comme la suite commence sur celui de gauche et se développe de haut en bas, elle se trouve rompue à la base du monument[3]. On s'aperçoit dès lors sans peine pourquoi ce système a été modifié sur les bords du Rhin ; on commence là toujours sur le pilastre gauche, mais en montant du bas vers le haut, de manière à pouvoir utiliser la zone qui surmonte la grotte en l'englobant dans un mouvement unique allant de la base du pilastre de gauche à celle du pilastre droit. Une solution analogue est impossible en Rétie, à moins d'établir une frise à la base, ce qui ne semble pas avoir été tenté. Les artistes du Rhin ont donc cherché et trouvé une solution plus rationnelle, susceptible d'offrir

(1) Pour la date de ce monument, établie par R. Forrer, cf. *RA*, 1950, I, p. 83-84.

(2) Saxl, p. 39 ; là encore, nous sommes obligés de systématiser les idées de l'auteur, espérons-le, sans le trahir. Les vues générales sur ce qui est oriental et occidental ont une fois de plus caché à Saxl l'enseignement des faits.

(3) Cette rupture entre les deux moitiés, gauche et droite, est particulièrement flagrante à Doura.

une répartition plus commode des scènes et un élargissement du champ disponible ; mais ils sont partis du modèle rétique et placent le début des cycles toujours à gauche. Supposer une évolution inverse revient à admettre, en reprenant un terme cher à Saxl, que le prototype hypothétique s'est « barbarisé » ; chose qui n'est pas impossible en soi, mais qu'il n'y a pas lieu d'envisager dans le cas des régions en cause, Rétie, Rome et Doura.

Un détail confirmera ces déductions. A Doura, les panneaux sont disposés sur une arcade entourant le relief central, arcade dont la clef de voûte est occupée par l'image de Kronos, le premier maître du monde. Cet arrangement n'est pas attesté en Occident ; mais le pilastre droit de Virunum est orné à son sommet, c'est-à-dire à la fin de tout le cycle légendaire, par une Assemblée des dieux, et la même Assemblée se retrouve sur certains monuments rhénans, comme à Sarrebourg, Strasbourg, Osterburken, où elle interrompt chaque fois la suite des épisodes et forme encore en quelque sorte clef de voûte, littéralement dans le dernier cas ; et ce dernier détail apparaît sur quelques stèles danubiennes[1]. C'est là le résidu manifeste d'une composition qui ne prévoyait pas primitivement un sens de lecture du type aiguilles de montre. Au surplus, les hésitations sensibles sur plus d'un monument rhénan dans l'organisation de la zone supérieure, l'imprécision même de la forme du cadre adoptée pour cette zone, — ou frise, ou linteau, ou arcade —, les dispositifs symétriques adoptés ici ou là montrent qu'on tend vers une solution idéale, bien loin de l'avoir eue sous les yeux comme modèle[2].

Il semble donc certain que le sens observé en Rétie est le plus ancien, primitif en un mot, et ainsi la dispersion des monuments sur lesquels on le rencontre peut trouver une explication. La difficulté véritable consiste à déterminer le centre commun, le lieu d'origine unique des œuvres créées en Rétie, en Italie et à Doura. On est tenté aussitôt de poser le problème dans les termes de la formule classique, Rome *ou Orient ? L'insuffisance de notre documentation sur le* mithriacisme en Orient — dans le cas particulier nous ne

(1) C 221 et 253 *l* ; Kumanowo et Veles, *RA*, 1933, p. 181, fig. 5 et 9.

(2) Linteau-frise : 2-5 ; arcade : 1 et 5. Dispositifs symétriques adoptés pour Mithra archer : 2 et 5 ; de même pour Sol et Luna sur 2.

disposons encore que du Mithréum de Doura — rend toute argumentation fragile. Pour Rome, au contraire, les conclusions ne sauraient être douteuses. Si l'on considère la masse énorme des monuments mithriaques découverts dans la capitale de l'Empire et ses environs et de ceux qui continuent encore à sortir de l'oubli à Rome, à Ostie ou ailleurs en Italie, l'absence de reliefs à scènes multiples devient un fait d'importance capitale ; il a fallu attendre 1935 pour trouver le premier de ce type à Rome même où il reste toujours unique, et il n'y a, à vrai dire, aucune chance pour que le nombre de tels monuments puisse jamais rivaliser, même de loin, avec celui des autres déjà connus. Si nous nous rappelons une constatation faite antérieurement, à savoir la prépondérance à Rome de la ronde-bosse sur le relief, on se trouve autorisé à affirmer que l'origine du type ne saurait être cherchée dans la capitale de l'Empire ; l'examen des reliefs à scènes annexes romains ou italiens (cf. p. 397), sur lesquels nous reviendrons bientôt, confirmera cette conclusion : ils ne se montrent pas influencés par les deux grands groupes connus.

Mais la divergence ainsi observée entre les monuments romains et italiens, d'un côté, et ceux des provinces rhénanes et danubiennes, de l'autre, recouvre un fait d'une importance beaucoup plus considérable : on peut, et il convient même de dire qu'on doit écarter Rome de la route suivie par le mithriacisme dans sa conquête du Limes.

Or il est possible de préciser le tracé de cette route, et les indices définitifs nous sont précisément fournis par nos monuments à scènes multiples. Révélateurs d'abord sont les reliefs découverts à Mauls et à Castello di Tueno, deux petites localités apparemment perdues au fond des vallées alpines. De fait, Mauls est situé au pied du Brenner et Castello di Tueno dans une petite vallée latérale à celle de l'Adige qui mène à ce col fameux ; entre l'une et l'autre localité, passait la frontière antique séparant la Rétie de la Gaule Cisalpine. Elles jalonnent donc une route, et une route de tout temps des plus importantes (fig. 82). On s'en persuadera aisément en examinant la situation de Virunum et celle de Poetovio, la première de ces cités s'élevant à quelque distance de la Drave sur laquelle est établie la seconde. Or la Drave prend sa source non loin du Brenner, sur une route commode aujourd'hui encore menant dans la vallée de

l'Adige. Serait-il arbitraire dès lors de déduire de ces données géographiques l'existence d'une route Sud-Nord conduisant de l'Adriatique au Brenner, et celle d'une transversale Ouest-Est descendant la vallée de la Drave vers les pays du Danube Inférieur ? Or le sens dans lequel chemina le culte oriental ne saurait être douteux ; le point de départ se trouve sur les rives de l'Adriatique ; la porte par laquelle le mithriacisme a gagné les Alpes d'abord, et le Danube ensuite, était un port de fond de l'Adriatique. On ne saurait, à l'heure actuelle, proposer de nom avec certitude, bien qu'il soit tentant de prononcer celui d'Aquilée[1]. La ville possédait, nous l'avons vu (cf. p. 182), un Mithréum dont provient un beau relief du type hellénistique et elle a livré un grand nombre d'inscriptions mithriaques. Par ailleurs, Cumont déjà avait remarqué que les documents trouvés à Pola, dans les îles et les échelles de la côte dalmate de Seria à Dyrrachium, « jalonnent pour ainsi dire la voie que celui-ci (le mithriacisme) a suivie pour parvenir dans la métropole commerciale de l'Adriatique ». Mais cette voie permettait aussi l'accès des pays barbares de l'Est et du Nord.

Il est clair, en effet, que cette route ne fournit pas seulement au culte à mystères la clef des régions du Danube Inférieur ; les remarques que nous avons faites sur les rapports entre le groupe rétique et le groupe rhénan permettent de le prouver encore. Si l'on se souvient, d'un côté, que les monuments rhénans forment un groupe bien localisé et bien uni, auquel ne correspond rien dans les régions immédiatement limitrophes, et si l'on se souvient, de l'autre, que ces monuments représentent un perfectionnement de la formule offerte par les reliefs rétiques, on ne saurait manquer de conclure purement et simplement que les premiers dérivent des seconds. Mais c'est dire aussi que cette route du Brenner permettait non seulement l'accès de la transversale Ouest-Est déjà reconnue, mais joignait par-delà le sommet des Alpes l'Adriatique aux régions du Limes germanique.

(1) Nous n'insisterons pas sur le détail de ce cheminement, faute d'ailleurs de données plus précises. Il est clair que d'Aquilée on pouvait rejoindre Virunum directement par le Tarvis ; de même, on pouvait encore atteindre la vallée du Rhin plus à l'Ouest par le col du Septimer. — Sur Aquilée, Cumont, I, p. 226 et n. 3 ; reliefs C 116 et 177 ; *inscr.*, nos 165-177 et 205-207 (seules inscriptions datées : IIIe s.). Cf. autres indications, ci-dessus, p. 200, n. 3.

Nous ne doutons pas que la voie jalonnée par nos monuments à scènes multiples soit celle-là même que suivit le culte dans sa conquête à la fois des pays du Rhin et du Danube. Son existence et son importance sont confirmées au surplus par d'autres indices.

La répugnance des terres grecques à accueillir le dieu iranien reste toujours, depuis cinquante ans qu'elle fut d'abord notée, un fait vrai, qu'il s'agisse de la Grèce propre ou de l'Asie Mineure occidentale, et ceci malgré une documentation bien enrichie depuis les premières recherches de Cumont. Ce dernier lui-même a réuni les témoignages provenant de l'Asie Mineure et nous avons cherché plus haut à en définir la portée, peu favorable au rôle du culte à mystères dans l'ensemble de cette région. De même, pour la Grèce, si l'on peut ajouter au Pirée, figurant seul sur la carte de Cumont, et Patras et Andros, la conclusion fondamentale ne saurait être ébranlée par ces données nouvelles[1]. Fait capital, il reste toujours vrai que la *Via Egnatia*, le plus court chemin unissant l'Asie Mineure à l'Italie, n'a pu fournir un seul document mithriaque sûr[2]. Et l'on peut dire plus : la grande voie de terre traversant la Mésie et la Thrace de Viminacium par Naissus et Serdica à Philippopolis n'est pas davantage jalonnée par une forte densité de monuments mithriaques. En Mésie supérieure, les découvertes restent encore clairsemées ; en Thrace, l'existence de centres plus importants paraît assurée, ainsi dans la région de Serdica et Pautalia et celle de Philippopolis surtout[3]. Mais on ne joint pas Byzance ; et la joindrait-on,

(1) Patras, Picard-Avezou, *RHR*, 1911, t. 64, p. 179 ; Andros : T. Sauciuc, *RM*, 1910, p. 262 ; Durry, *Cohortes prétoriennes*, p. 342 et 344, où est acceptée la thèse classique de Cumont (I, p. 241). L'auteur de la dédicace d'Andros, Rufinus, est originaire de Bizyè, et Durry souligne que le mithriacisme n'est pas autrement attesté dans cette ville. Picard-Avezou ont cherché à s'inscrire en faux contre le point de vue traditionnel ; mais Patras est un port, comme le Pirée ; et les textes d'Andros et de Patras sont en latin !

(2) De la Macédoine grecque ne provient aucun monument mithriaque. Picard, *Rev. de philol.*, 1927, p. 325, et *BCH*, 1913, p. 84-154, p. 97, n° 7, est à rejeter ; cf. P. Roussel, *REG*, 1914, p. 454 ; Th. Reinach, *Rev. épigr.*, II, 1914, p. 109, et surtout L. Robert, *Mélanges Bidez*, p. 795.

(3) Depuis le grand ouvrage de Cumont, le nombre des documents trouvés en Mésie et en Thrace a plus que doublé. Pour la Thrace signalons les monuments de la région de Serdica, de Pautalia (Kustendil) et de Philippopolis (Plovdiv). En Mésie Sup^re^, monuments de Rogodesch, Janjevo-Kossowo et dans la haute

qu'on ne viendrait pas réellement à la rencontre de Mithra, puisque ce dernier n'a point conquis l'Asie Mineure centrale et occidentale. Au surplus, les monuments mésiens et thraces se rattachent aux stèles danubiennes dont le centre est la Dacie, si bien qu'on ne découvre pas dans toute cette région de voie de pénétration Sud-Nord ou Est-Ouest, mais bien encore une artère Ouest-Est qui est le cours même du Danube et de ses affluents. Ainsi l'on peut envisager un centre unique de diffusion et pour le Rhin et pour le Danube : la voie d'accès maritime dont nous avons parlé plus haut avec comme tête un port de l'Adriatique[1].

L'importance des voies maritimes dans la diffusion du mithriacisme apparaît ainsi comme capitale, d'après le témoignage même des monuments figurés. Le nombre des Mithréa découverts à Ostie suffit à la souligner et pour Rome et pour l'Italie. C'est un chemin analogue que l'on admettra pour les Gaules, où seule la Narbonnaise avec la vallée du Rhône est conquise, sans qu'un lien semble avoir existé avec le Limes germanique. Et pour l'Espagne et l'Afrique du Nord, on ne saurait envisager d'autre possibilité. Cette constatation n'est pas sans modifier, ou du moins préciser, de façon singulière, nos notions sur la diffusion du mithriacisme. Les routes maritimes dont l'importance vient d'être mise en lumière sont des voies commerciales, et non des voies militaires. Ainsi l'agent principal de la diffusion de la religion nouvelle paraît avoir été le marchand oriental, et non le *miles* de la légion ; c'est dans les fourgons de l'armée plutôt que dans les rangs de la troupe, par les soins du cantinier plutôt que par ceux du soldat, que Mithra est parvenu sur le Rhin et sur le Danube. L'histoire des Mithréa de Poetovio peut illustrer ces déductions. Le *spelaeum* le plus ancien est

vallée du Vardar, Kumanowo et Veles. On est là déjà en Macédoine, mais aussi sur la fin d'un trajet et non à son début. Sur la route Aquilée-Dacie acheminant d'autres cultes orientaux, cf. Leslie Webber Jones, *Univ. California publ. class. philol.*, 9, n° 8, p. 246-305, *The cults of Dacia*, p. 304. Sur les routes en Rétie, Norique, etc., cf. B. Saria, *Historia*, 1950, p. 460, avec indications bibliogr.

(1) Cette absence de Rome a été vue par Drexel, *Kastell Stockstadt* (*Obergerman.-raet. Limes*, 33), p. 76, de même d'ailleurs que l'évolution indépendante sur le Rhin et sur le Danube. Mais alors qu'il admet une provenance orientale directe, d'ailleurs douteuse, il a cru devoir renoncer à la voie Orient-Adriatique-Rhin et Danube.

fondé vers le milieu du IIe siècle par les fonctionnaires du poste de douane, sans doute des esclaves orientaux, et ce n'est que le troisième Mithréum qui fut réservé, au cours du IIIe siècle, aux membres des deux légions dont Poetovio fut *un moment le centre*[1]. *Mais si les missionnaires du culte* nouveau étaient sans doute essentiellement les mêmes d'une extrémité de l'Empire à l'autre, le milieu qu'ils gagnèrent ici et là à leur foi avait ses exigences propres : la diversité des monuments retrouvés le prouve encore clairement.

Ainsi l'on comprendra les divergences qui opposent la capitale de l'Empire à certaines des provinces. L'explication *qui paraît s'imposer est celle de l'action d'un milieu social* et culturel différent. Nous connaissons la clientèle qui se plaisait à orner le fond des cavernes mithriaques par des reliefs à scènes multiples : ce sont les légionnaires du Limes. A Rome, rien de pareil. Dans son étude sur les Cohortes prétoriennes, M. Durry a pu montrer que seuls les membres de cette garde adoraient le dieu iranien dans la capitale ou *dans le reste de l'Italie, et ceci parce que ses rangs étaient* ouverts aux barbares, alors que les autres troupes cantonnées dans la même région, recrutées en Italie, répugnaient à ce culte étranger[2]. Encore faut-il remarquer que le mithriacisme, s'il faut en juger par les documents mis en avant par M. Durry, ne semble pas avoir joué un rôle de premier plan dans la vénération des Prétoriens. Dès lors, il ne reste pour la masse *des autres monuments mithriaques que la population d'origine* orientale, ou encore les fonctionnaires conquis par le culte iranien, en un mot, des civils.

L'existence de ces diverses voies d'un côté, le milieu des fidèles, de l'autre, permettent ainsi de comprendre la formation de types de monuments régionaux. On est frappé par l'étroite localisation des reliefs rhénans ; on *constate que la stèle danubienne, d'humeur un peu plus* voyageuse, on le verra, n'arrive pas à conquérir d'autres régions que celles d'où elle est originaire ; fait surprenant, en effet, la Pannonie restera dans l'ensemble fermée à son

(1) Cf. Abramić, *Führer*, p. 164 et 184.

(2) Durry, *Cohortes prétoriennes*, p. 339 s., cf. p. 347 : « seul de la garnison le Prétoire, à la face de tous, adopte et adore Mithra » ; cependant l'auteur souligne qu'il n'existait pas de culte officiel, ni même de Mithréum dans le camp.

attrait, alors qu'elle ne saura résister à celui des monuments analogues des dieux cavaliers : elle forme comme un coin enfoncé entre le groupe réto-rhénan et celui des stèles[1]. Les groupements cultuels locaux, déterminés sans doute par les relations entre corps de troupe d'une même armée, circonscrivent les zones d'extension des groupes réto-rhénans et danubiens.

Par suite de circonstances qui nous échappent, ces deux zones furent les seuls à élaborer un type de monument particulier, le monument à scènes multiples. Le fait que le mithriacisme a pénétré par une seule et même porte et en direction du Rhin et en direction du Danube ne fournit pas une explication suffisante à ce phénomène puisque chacune de ces régions créera son type propre, et que le groupe des stèles *danubiennes ne doit rien aux monuments rhénans* ni à leur modèle (cf. encore ci-dessous, p. 399 s.). On déclera ainsi plutôt la manifestation de tendances ou de besoins identiques. L'idée de réunir en un seul monument l'illustration essentielle de toute la doctrine, de créer une image résumant les principaux articles de la foi n'a pu germer, en effet, que dans des âmes simples ; un même milieu, celui de la légion du Rhin et du Danube, a conditionné, grâce aux circonstances inconnues déjà mentionnées, la création de l'un et l'autre type.

Ces mêmes tendances, populaires dans leur essence, se manifestent parfois *ailleurs, sans cependant jamais aboutir* à la constitution d'un type, et ceci parce qu'elles ne se sont pas épanouies dans un milieu aussi homogène que celui de la légion. Saxl a attiré l'attention sur un certain nombre de monuments venus au jour en Italie et groupant des scènes accessoires autour d'un relief central. Nous n'entendons pas parler de ceux qui, tout comme les peintures du Palazzo Barberini, sont le reflet de monuments provinciaux. Tel ce relief de Bologne (C 106) qui unit dans un registre inférieur les scènes des stèles danubiennes, non sans les modifier d'ailleurs, soit le Banquet et l'Apothéose (mais le cocher semble être ici un petit Eros *élevant une couronne*), et Oceanus, alors que le registre supérieur est orné des têtes

(1) A l'exception de Poetovio, pointe avancée du groupe réto-rhénan. On notera que le culte des Cavaliers ne possédait pas d'autre forme iconographique que la stèle.

des sept divinités de la semaine avec Jupiter-Sérapis au centre[1]. Tel encore un relief du Vatican (S 125) qui se rapproche des mêmes stèles par la place du Pétrogénès dans l'angle supérieur droit et qui possède un registre inférieur où figure la rencontre Sol-Mithra entre deux chars astraux[2].

Mais il y a la stèle de l'Esquilin (C 16 = S 85), qui place au-dessous du Tauroctone et sans aucun cadre particulier deux scènes du Conflit, Sol agenouillé devant Mithra, à gauche, et l'Alliance à droite. Saxl a essayé de démontrer[3], d'après certains caractères stylistiques, que ce relief était d'origine égyptienne ; document de la foi populaire, il tranche en effet avec les autres pièces romaines par sa technique barbare. De facture plus raffinée est un autre monument romain, actuellement au Vatican (C 32+85 = S 84)[4]. Le groupe du Tauroctone se trouve ici placé dans une grotte dans le genre « fausse rocaille » de la période hellénistique, et sur ce large rebord rocheux sont placées sans ordre apparent un certain nombre de figures et de scènes accessoires.

On ne considérera pas ces monuments comme des essais d'adaptation de l'archétype commun, mais comme des tentatives voisines de celles des stèles ou des reliefs rétorhénans, mais des tentatives restées sans lendemain. De fait, il ne faut pas perdre de vue ce point capital : toute l'évolution de l'iconographie mithriaque est dominée par un conflit entre la richesse du contenu de la légende, la multiplicité des images possibles et même nécessaires, et la simplicité qu'imposaient aux artistes des traditions inspirées de celles de la Grèce[5]. Ainsi s'explique encore l'apparition de types locaux différents.

Les faits que nous venons d'exposer rendent compte, d'un côté, de l'apparition des monuments à scènes multiples

(1) Bologne, C 106 = S 190. Pour la file des divinités de la semaine, cf. la plaque de bronze de Brigetio, ci-dessus, p. 44, n. 2.

(2) Saxl, p. 39, n. 2.

(3) Saxl, p. 30-31 ; ce monument est considéré comme un « *Zwischenglied* » entre Orient et Occident.

(4) Saxl, p. 29 ; sous le buste de Sol se succèdent le corbeau, un poignard fiché en terre, Oceanus étendu, un bonnet phrygien posé sur un arbre et un dadophore ; sous le buste de Luna, Sol devant Mithra, Mithra taurophore et le deuxième dadophore.

(5) La complexité de la représentation, nous l'avons noté, touche aussi bien le groupe central que les scènes annexes.

dans l'iconographie mithriaque en général, de l'autre, de la formation de différents groupes parmi ces monuments. Il subsiste des points obscurs. L'un des plus importants est celui du centre de formation du groupe rétique. La difficulté soulevée ici est double. Si nous pouvons considérer sans grande hésitation les monuments du Palazzo Barberini et de Nesie comme des cas isolés, et donc comme des « importations », il n'est pas si aisé d'appliquer la même formule aux peintures de Doura. Ce n'est pas impossible, et Cumont aussi bien que Rostovtzeff (cf. plus bas, p. 414 et p. 418) ont admis l'introduction des cycles légendaires de l'Occident sur l'Euphrate ; un mouvement en retour de ce genre n'est pas exclu, même si on ne peut le lier avec sécurité à un déplacement de légion. Mais il reste possible aussi d'admettre pour le groupe rétique et pour Doura un centre d'origine commun, qui serait à chercher en Orient. Ce qu'on n'expliquerait pas dans cette hypothèse, c'est que le monument de type rétique n'ait pas été exporté alors dans d'autres provinces de l'Empire. Une difficulté — analogue à la précédente — se présente dans le cas de l'hypothèse de l'origine rétique — ou adriatique (Aquilée) — du type : pourquoi n'a-t-il pas conquis aussi les régions du Danube inférieur ? Dès lors, on se le demandera, que pouvons-nous savoir des rapports entre les deux groupes, le réto-rhénan et le danubien ?

3° *Stèles danubiennes et reliefs réto-rhénans. Problèmes chronologiques.* — Le problème de la formation des stèles danubiennes est plus simple que celui de l'origine des reliefs réto-rhénans. Il est possible en effet de déterminer le véritable centre de diffusion de la stèle et par là même d'obtenir au surplus un point de départ chronologique sûr. On a eu l'occasion plus haut d'étudier la formation de la série parallèle des Cavaliers danubiens : la genèse de ce groupe dans la Dacie fraîchement constituée en province romaine nous a paru assurée.

Il est possible de procéder à une démonstration tout à fait indépendante et bornée aux monuments mithriaques, démonstration qui viendra corroborer les résultats acquis plus haut. C'est l'étude des différents types de stèles, de la disposition des scènes sur certains d'entre eux, dans les provinces où les stèles sont connues, c'est-à-dire la Dacie,

la Mésie et la Thrace qui donnera des indices définitifs. L'organisation des cycles que nous avons décrite plus haut n'est en effet pas observée uniformément, quoi qu'elle le soit — et c'est une constatation de première importance — pratiquement en Dacie même. Examinons donc les exceptions. Nous avons déjà pu jeter un coup d'œil (cf. p. 387) sur le relief d'Elli-dere (C 123 = S 94) et constater qu'il ne permettait pas la restitution de la succession classique des scènes. Ce monument n'est pas le seul de son espèce. Un fragment curieux de Sinitowo réunit dans un registre inférieur de la gauche vers la droite, Mithra naissant, le cratère et le lion, Oceanus, Sol devant Mithra et l'Apothéose. Sur un autre fragment provenant de Kustendil, différentes scènes sont groupées sans ordre défini de part et d'autre du tore formant médaillon central : dans l'angle gauche, Mithra sur le taureau, à droite, l'Apothéose ; dans l'exergue sous le Tauroctone, le lion et le cratère, le Banquet, Sol devant Mithra. Parfois aussi le principe des registres est rompu : un petit fragment de Veles, qui conserve les restes d'un cadre à médaillon, groupe de part et d'autre d'une Assemblée divine un personnage agenouillé devant un rocher et le Pétrogénès ; sur le bord inférieur apparaît Oceanus ; enfin dans un petit cintre couronnant le tout prend place la Gigantomachie.

Une stèle de Tovalitchevo (S 96), de son côté, a adopté la forme de l'édicule à colonnes latérales, les scènes se trouvant là placées dans le fronton et dans l'espace ménagé au-dessus du fronton[1]. Ces irrégularités et ces infidélités doivent s'expliquer comme des adaptations maladroites du modèle classique : on ne comprendrait pas autrement pourquoi elles se manifestent en Mésie et en Thrace, alors qu'il n'y a aucune raison de considérer les monuments les révélant comme antérieurs à ceux de la Dacie et donc comme de premiers essais. C'est donc en Dacie encore qu'on placera la formation

(1) Sinitowo : *Germania*, 1936, p. 189 ; Kustendil : *Germania*, 1935, p. 24, n° 3, pl. 2, 2 ; Veles, *RA*, 1933, 1, p. 193, fig. 9 ; Kustendil, *Germania*, 1935, p. 24, n° 6 ; Tovalitchevo, *BIAB*, 1911, p. 49, fig. 1. — B. Saria a cru pouvoir démontrer de son côté l'antériorité des monuments mithriaques daces sur ceux des régions voisines ; les reliefs de Pautalia tireraient leur origine d'Apulum — à la suite de l'évacuation de la Dacie par Aurélien, cf. *Slavinar*, 3e série, 2, 1923, p. 52, d'après *Gnomon*, 1951, p. 206. Des précisions chronologiques de ce genre restent sans doute difficiles à établir avec certitude dans le cas des stèles *danubiennes*.

de la stèle mithriaque danubienne ; le grand nombre de monuments de ce genre découverts à Potaissa, Apulum ou Sarmizegetusa pouvait laisser prévoir cette conclusion.

Si l'origine des stèles paraît dès lors à l'abri de toute contestation, le problème des rapports entre stèles des Cavaliers et stèles de Mithra devient de nouveau aigu. Mais comment le résoudra-t-on ? Voici, d'un côté, un groupe de monuments formés pour les besoins d'un culte local et, de l'autre, un groupe appartenant à un culte importé : se prononcera-t-on tout aussitôt en faveur de la primauté du premier ? Mais prenons garde que le culte mithriaque est plus ancien que celui des Cavaliers ou, pour être tout à fait exact, a pénétré tout constitué en Dacie dans les bagages de l'armée du vainqueur, alors que la religion des Cavaliers, dans la mesure où elle existait déjà, avait besoin d'abord de prendre forme, forme religieuse et artistique à la fois ; il est probable en effet que l'aspect de culte à mystères de cette religion n'a pu se préciser que sous l'influence des religions orientales qui étaient en train de conquérir le reste de l'Empire. Et il va sans dire que jusqu'à la conquête ce même culte des Cavaliers ne possédait pas d'iconographie digne de ce nom.

Faut-il ainsi renverser les termes et parler avec certains du culte thraco-mithriaque des Cavaliers[1] ? On ne saurait apporter de preuves sérieuses à l'appui d'une telle formule. Les remarques réunies par Tudor sur le caractère mithriaque du culte se réduisent à relever l'apparition de quelques symboles attestés aussi dans le mithriacisme ; mais ces symboles ont une signification trop vague et connaissent une diffusion trop générale dans des cultes divers pour fournir un argument de quelque poids[2]. Soutenir que le culte des Cavaliers s'est constitué à l'ombre de celui de

(1) Ainsi Rostovtzeff, *Une tablette thraco-mithriaque du Louvre*, *Mémoires Acad. Inscr.*, 1923, XIII, 2. — On mentionnera ici la suggestion de S. Wikander, *Études*, p. 41-46, d'une origine balkanique du mithriacisme — dont une des preuves majeures serait fournie par la présence de l'arbre au serpent sur certains monuments mithriaques. Les idées de Wikander sont contredites par tout ce que nous avons exposé et nous ne voyons pas la nécessité de les réfuter en détail.

(2) Saxl, p. 20 ; Tudor, p. 223, 248, 253, 257, 270, 262, 290. On retrouve dans les deux cultes les attributs ou symboles suivants : serpent, corbeau, aigle, bélier, ou taureau, lion, coq et enfin le groupe trinaire dont il sera encore question, p. 404. On pourrait à ce prix découvrir des influences mithriaques dans d'autres cultes.

Mithra reste une hypothèse encore gratuite. Ce n'est qu'à une date tardive en effet que l'on relève des contacts réels entre les deux cultes. Nous avons vu plus haut qu'au cours du IIIe siècle les plombs pannoniens des Cavaliers s'enrichissaient d'un registre supplémentaire renfermant le groupe trinaire, lion-cratère-serpent. Ce même groupe est bien attesté sur les monuments mithriaques du Rhin où il paraît connu plus anciennement (cf. p. 409). En tout cas, on peut suivre sa formation progressive, alors qu'il pénètre tout constitué sur les plombs de Pannonie : l'emprunt fait par ces derniers est ainsi manifeste. Était-ce le résultat d'un geste de défense ? Le centre de diffusion des plombs en question se place dans une région assez nettement limitée, dans le triangle formé par le confluent de la Drave et du Danube, autour des centres de Sirmium et de Singidunum ; or les monuments mithriaques font pratiquement défaut dans la même zone, et l'on est tenté de conclure que les Cavaliers l'ont emporté ici sur Mithra[1].

Une telle rivalité n'a certainement pas marqué les origines. Les principales villes daces, Potaissa, Apulum et Sarmizegetusa, ont fourni, à tour de rôle et en abondance égale, monuments mithriaques et monuments des Cavaliers. Mais si le développement des deux cultes se révèle également puissant à l'origine, leur position à l'égard de la stèle n'est pas identique pour autant. On s'aperçoit sans peine que les stèles danubiennes, même quand elles possèdent deux registres, sont insuffisantes pour les besoins de la religion mithriaque ; le champ principal doit fournir tant bien que mal une place supplémentaire pour certains épisodes, et les autres cycles ont subi des coupes évidentes, si on les compare à ceux du Rhin. Que la stèle ne représente qu'un pis-aller, certains détails le prouvent clairement : on place dans le champ central à gauche du Tauroctone les deux scènes de Mithra chevauchant le taureau et de Mithra taurophore. Le déséquilibre de la composition était si manifeste qu'on a cherché à y obvier en plaçant à droite le groupe lion-cratère, mais, dans une combinaison peu heureuse, l'animal étant suspendu la tête en bas, au-dessus du vase[2]. Tout au contraire, les

(1) On comparera les cartes de Cumont, à la fin du t. I, et de Tudor, p. 199. On constatera les différences de répartition pour la région de Sirmium.

(2) Cf. les exemples cités dans l'étude du groupe trinaire, p. 408.

stèles des Cavaliers ne se ressentent pas de telles difficultés ; le système des deux registres paraît ici comme plus logiquement organisé, et on n'aura besoin d'un registre supplémentaire sur les plombs pannoniens que pour un élément d'emprunt, le groupe trinaire lion-cratère-serpent.

On possède ainsi de bonnes raisons de croire que les stèles des Cavaliers ont obéi à une évolution au moins indépendante, alors que la religion de Mithra a dû s'accommoder d'une forme locale qui ne lui convenait qu'imparfaitement. La conclusion la plus prudente et la mieux fondée à la fois consistera à ne pas lier l'aspect cultuel aux données iconographiques ; il faut reconnaître l'indépendance des maîtres locaux — si présomptueux que puisse paraître ce titre — qui ont adapté concurremment à deux cultes différents la même forme de la stèle ; et il n'y a à retenir pour l'iconographie mithriaque que cette pénétration dans un domaine où s'élabore, à l'abri des courants qui agissent ailleurs au même moment, le type de la stèle danubienne.

Il nous reste enfin à définir les rapports entre stèles mithriaques danubiennes et reliefs réto-rhénans. Il est clair, malgré l'autonomie des centres locaux que nous avons soulignée, qu'il n'existait pas de cloisons étanches entre ces différents centres, mais il se révèle comme une tâche des plus ardues de saisir les rapports qui pouvaient exister entre les deux grands centres que nous envisageons. Du point de vue de la forme, ces rapports furent certainement des plus minces. On ne peut encore à l'heure actuelle signaler la moindre trace d'un monument à scènes multiples du type réto-rhénan en Dacie, Mésie ou en Thrace. La stèle danubienne, au contraire, a été exportée à l'occasion. Nous avons signalé les reflets qu'en présentent une stèle de Bologne et un relief du Vatican (cf. p. 397). Mais des stèles en tous points identiques à celles de la Dacie sont apparues dans certains Mithréa du Rhin : ainsi à Heddernheim, Neuwied et Stockstadt[1]. Ces découvertes peuvent s'expliquer par le transport dans les bagages d'un particulier de ces stèles qui n'étaient ni d'une taille, ni d'un poids considérables.

Un cas plus intéressant est celui des restes de sculptures trouvées à Besigheim (C 242) ; il s'agit de deux fragments

(1) C 251 *g* et 253 *l* ; 260 et G 283.

de frises horizontales mesurant l'un 1 m. 30 de long, l'autre 1 mètre. « Les deux plaques, dit Cumont, formaient les morceaux supérieur et inférieur de l'encadrement d'un grand relief de Mithra tauroctone ». Le plus grand, en effet, montre les Exploits de jeunesse suivis d'un épisode de la Lutte ; le second, à côté du Pétrogénès une scène malheureusement obscure[1]. Du Wurtemberg encore provient un troisième fragment analogue (C 243) mesurant 93 centimètres de long et divisé en quatre compartiments avec les scènes du Miracle de l'eau, de Mithra taurophore et de l'Apothéose peut-être. Ces fragments ne sauraient former les restes d'un relief du type rhénan habituel et peuvent être interprétés, au contraire, comme les vestiges d'une stèle de type danubien transposée — *selon la tendance au colossal caractéristique* des régions rhénanes — en des dimensions notables. L'existence possible de tels monuments doit être enregistrée comme un fait à retenir, mais ces restes demeurent encore trop fragmentaires pour permettre des conclusions certaines. Il ne nous reste ainsi qu'un autre chemin d'investigation, l'étude des scènes représentées sur le Rhin et sur le Danube ; le fond est-il susceptible de suppléer à l'insuffisance de la forme ?

Le groupe trinaire lion-cratère-serpent. — Nous avons signalé dans notre inventaire typologique les divergences les plus notables entre les cycles des reliefs réto-rhénans et ceux des stèles danubiennes. Ainsi un motif des plus fréquents sur les stèles danubiennes, celui de la Maison du taureau, est rare sur le Rhin où il n'apparaît qu'à Sarrebourg, à Strasbourg et, sous une forme particulière, à Dieburg[2] ; sur les deux premiers de ces monuments, ce thème figure en *compagnie d'un autre tout aussi rare, celui du lion isolé.* En revanche, le lion apparaît fréquemment, et dans des suites diverses, sur les stèles danubiennes. Sur le Rhin enfin, on

(1) Les pièces sont incomplètes dans le sens de la longueur ; leur hauteur, 31 centimètres, dépasse nettement celle des registres des stèles danubiennes et suppose un groupe central imposant ; il n'y a guère de chances que les deux blocs de Besigheim proviennent de monuments différents. C 243 pourrait, malgré le caractère inhabituel des épisodes, appartenir au linteau d'un monument de type ordinaire.

(2) On a signalé plus haut qu'on trouve peut-être un résidu de cette scène à Mauls : Mithra brandissant un caillou ?

rencontre le lion dans une combinaison particulière, et en dehors de la représentation des cycles, sous la forme du groupe trinaire lion-cratère-serpent (fig. 72). On se souvient que nous avons noté l'apparition tardive de ce groupe sur les plombs pannoniens des deux Cavaliers et que nous avons conclu à ce propos à un emprunt — le seul que l'on puisse relever — fait au mithriacisme. Voilà une série de faits qui semble permettre une investigation fructueuse.

Fig. 72.
Groupe trinaire mithriaque (Heddernheim, C 253).

La controverse à laquelle le groupe trinaire a déjà donné lieu se trouve exposée dans l'ouvrage de Saxl qui apporte lui-même sa solution propre[1]. On ne relève dans les différentes tentatives d'interprétation qu'un point sur lequel un certain accord semble avoir pu se faire, la signification du serpent ; le reptile garderait ici, comme dans bien d'autres cas, son symbolisme chtonien. Lié dès l'origine au groupe principal, — il dresse d'abord la tête contre le taureau, comme pour s'abreuver de son sang — il semble offrir l'image de la terre fécondée par le sang de l'animal régénérateur. Il a paru décisif à Saxl de noter la présence côte à côte sur un relief italien (C 60 = S 147) de la figure de Tellus et du serpent, sur un relief de Zagreb (C 221 = S 148) de la même figure entourée des replis du serpent[2]. Partant de l'équation serpent = terre, Cumont de son côté[3] développait ce symbolisme élémentaire en l'étendant aux autres figures du groupe. S'appuyant sur un texte de Porphyre (*De antro*, 18), il voyait dans le vase l'image de la source ou de l'eau, et à l'aide d'un autre passage (*De antro*, 15), dans le lion celle du feu. Saxl déjà opposait

(1) Saxl, p. 20 et p. 60.

(2) Le serpent est-il sûr ? Cumont ne le signale pas dans sa description ; par contre, on voit Oceanus comme d'habitude.

(3) Cumont, I, p. 101.

à cette solution l'absence du quatrième élément, que Cumont proposait timidement de reconnaître dans le bonnet de Mithra[1].

Mais l'insécurité de tout ce symbolisme apparaît quand on rapproche d'autres monuments. Sur un relief de Trèves[2], les éléments sont représentés par les figures suivantes : le vase, le lion, le foudre et le globe, un rocher (soit eau, feu, air et terre) ; et de fait, un pilier figuré de Heddernheim (C 253 *j*) montre sur sa face gauche le globe et le foudre surmontés d'un aigle avec la mention *Celum*, et sur sa face droite un personnage étendu appuyé sur une urne renversée avec la mention *Oceanum*. Mais précisément à Trèves, on le voit, *la terre est symbolisée par un rocher et non par le serpent*, qui se trouve uni sur le même monument avec les autres animaux traditionnels du groupe du Tauroctone, mais cette fois au-dessous de l'image de Mithra enfant. Si nous ajoutons que le serpent figure sous Mithra Cavalier à Doura et à Neuenheim, comme déjà sur les monnaies de Trébizonde[3], nous aurons quelque hésitation à suivre les suggestions de Cumont. Et ainsi Saxl, par exemple, a rejeté tout ce symbolisme en admettant que le vase autour duquel s'enroule le serpent, bien loin d'être le symbole de l'eau, doit contenir le sang de la victime[4] ; mais ses explications dernières, présentées non sans réticences, ne satisfont guère.

Nous ne prétendons pas ajouter à cette controverse et nous préférons aborder l'étude du groupe par une figure qui reste moins énigmatique, celle du lion.

a) Le lion apparaît détaché du groupe trinaire sur un grand nombre de monuments, mais sa place comme sa fonction restent d'abord incertaines. Il ne semble pas faire partie du groupe habituel des acolytes du dieu, chien, serpent et scorpion, qui participent à la curée, et Saxl[5] pensait qu'on répugnait à mettre aux côtés du dieu juvénile le fauve puissant de crainte de diminuer les mérites de son maître dans la victoire. Mais cette crainte ne serait sans doute point venue aux Anciens et il existe un certain nombre de pièces

(1) Cumont, I, p. 116 ; la représentation isolée du bonnet reste rare.
(2) Loeschke, *Altbachtal bei Trier*, p. 16, fig. 28 ; S 199 ; H 30.
(3) Pour ces monuments, cf. ci-dessus, p. 91, n. 5.
(4) Saxl, p. 65.
(5) Saxl, p. 62-63.

sur lesquelles le lion semble directement lié à la personne du dieu. Sur les stèles daces C 135 et 139, l'avant-train du fauve est placé sur le bord gauche, derrière le groupe central ; sur les monuments C 158 et 180, sa tête apparaît entre le dadophore de gauche et le dieu ; sur le relief de Kustendil S 96, le fauve bondit vers le taureau derrière le même dadophore ; le relief Altieri (C 16 = S 6) place un avant-train de lion au-dessus du dadophore de gauche, et sur une stèle de Janjevo-Kossowo le lion figure dans le champ à côté du même personnage. Comment ne pas voir dans ces représentations abrégées et imprécises le résidu de tableaux plus explicite du genre de la fresque de Doura ou du relief de Neuenheim, où le lion court sous le cheval de son divin maître ? Et comme dans le cas du Cavalier thrace ou des Frères danubiens, on lui reconnaîtra la même fonction de compagnon de lutte du dieu[1]. On peut dire, en se bornant à une formule prudente, que l'animal est un symbole de la puissance du dieu auquel il prête en quelque sorte sa force. C'est la même signification qui revient au fauve quand il apparaît seul dans maint Mithréum en ronde-bosse, ou encore dans les associations traditionnelles du lion terrassant le taureau, image de la victoire du dieu bienfaisant sur les forces mauvaises[2].

b) Mais si notre interprétation est exacte, pourquoi le lion est-il séparé des autres adversaires du taureau ? On soupçonne une place privilégiée, une fonction plus précise. Voici en tout cas quelques monuments qui semblent lui réserver un rôle dans la suite de la légende. Sur C 134, 221, 253 *l*, il est comme rajouté tout petit au-dessus des scènes du registre inférieur ; sur C 137 *b* et 253 *g* il occupe un compartiment tout entier dans ce même registre à gauche du groupe Mithra-Hélios. Une place comparable lui est assignée sur le relief de Sarrebourg (C 273 *ter* = S 81), où il apparaît à côté d'un cyprès dans le pilastre de droite, entre Mithra taurophore et l'Alliance[3], et l'on peut restituer une scène

(1) Tudor, p. 224 et 262, et Kazarow, p. 8.

(2) Pour le groupe lion-taureau, Cumont, *Religions orient.*[4], p. 221, n. 7.

(3) Pour le lion au cyprès, cf. aussi le relief Altieri, Cumont, I, p. 174, où sont signalés d'autres monuments où cet arbre joue un rôle ; aussi H. Seyrig, *Syria*, 1936, p. 204.

analogue à Strasbourg. Mais à quel cycle faut-il la rattacher, la Lutte ou le Conflit ?

c) Sur un troisième groupe, le lion semble appartenir de façon certaine au dernier cycle mentionné. Sur le fragment d'Ellidere (C 123 = S 94) on a la succession suivante : lion, vase, Banquet ; sur C 163, entre le Banquet et l'Apothéose, apparaît un grand vase au-dessus duquel on distingue une tête de lion ; sur C 123 le lion seul occupe la même place. L'association lion-vase se retrouve sur un relief de Kustendil et sur un autre de Rogodesch. Mais surtout on relève une série de stèles daces où le fauve est comme suspendu, la tête vers le bas, au-dessus du vase, faisant pendant à Mithra taurophore et à Mithra sur le taureau placés symétriquement de l'autre côté du groupe principal (C 153, 154, 167 *a*, 168, 169, 170, 192 et 192 *bis*)[1]. La transition entre cette série et les monuments cités d'abord est établie par un fragment de Sinitowo où le lion suspendu prend place dans le registre inférieur entre la Naissance et Oceanus. On voit que la répartition est encore régionale et qu'une formule particulière est élaborée en domaine dace.

Cette association du lion avec le vase ne peut s'expliquer, comme l'a vu Saxl, qu'en tenant compte de la proximité du Banquet[2] ; quel que soit le contenu du vase, son usage rituel ne paraît guère douteux ; si le lion isolé ne peut avoir qu'un rôle mythique, le groupe lion-vase reçoit au contraire une signification rituelle. C'est ce qui paraît souligné sur une coupe de Trèves (S 61)[3], sur laquelle le groupe trinaire est placé sous le Banquet même. Or le lion est associé de façon étroite avec la Communion mystique sur le fameux *bas-relief de Konjica*[4]. *Le même monument suggère* de plus le rapprochement avec le grade du *Leo* qu'on rencontre là dans le rôle de serviteur ; et l'on rappellera que l'on voit de même les *Leones* portant précautionneusement le cratère sur les fresques de S. Prisca[5]. Cette fonction rituelle ne s'oppose point d'ailleurs au rôle mythique. Dans une étude

(1) Kustendil, *Germania*, 1935, p. 24, pl. 2, 2 ; Rogodesch, *RA*, 1937, II, p. 175, fig. 2 ; Sinitowo, *Germania*, 1936, p. 189.

(2) Saxl, p. 66-67.

(3) Saxl, p. 20, avec une interprétation différente de ce monument.

(4) Cumont, I, p. 175 avec fig.

(5) Saxl, p. 62-63. Pour S. Prisca, *BC*, 68 (1940), p. 59.

sur les représentations les plus anciennes de Mithra dans le Proche-Orient, R. Dussaud a rapproché du relief de Konjica certains bronzes du Louristan en rappelant l'antique croyance « qu'il fallait réserver à l'animal-attribut du dieu sa part de sacrifice »[1]. De cette signification mythique initiale, décrivant la participation du fauve à la Lutte et au festin, on passa sans difficulté majeure au rôle rituel, reposant sur les fonctions mêmes de l'initié du grade de *Leo ;* et c'est ce qu'illustre le groupe lion-vase.

d) Il reste ainsi la série des monuments qui placent le groupe trinaire lion-cratère-serpent sous l'image du Tauroctone ; ce sont les pièces du Rhin C 241, 245, 246, 251, 253, 265, 273 *ter*, et les deux monuments pannoniens suivants : le grand bas-relief de Carnuntum C 228 *bis* et la plaque de bronze de Brigetio fraîchement découverte (cf. p. 44).

Ce groupe est sans nul doute composite. Saxl[2], dont on ne saurait manquer d'accepter les vues sur ce point, expliquait sa genèse de la manière suivante. L'art religieux de l'Empire connaissait deux schémas héraldiques très répandus : d'un côté, les lions (ou les griffons) affrontés de part et d'autre d'un vase ; de l'autre, les serpents groupés de la même manière ; nous les avons rencontrés à propos des Cavaliers danubiens. Et les serpents affrontés figurent sur un monument mithriaque au moins, un médaillon dalmate, sous le Tauroctone[3]. C'est à l'image de ces deux modèles que fut conçu le groupe disparate lion-cratère-serpent. Cette explication est soutenue par l'existence du couple lion-vase que nous venons de signaler sur les stèles danubiennes. Mais d'où vient l'union du serpent et du vase ? Or il semble bien établi qu'on se servait dans le culte mithriaque de vases dont la panse ou les anses étaient entourées d'un ou de plusieurs serpents ; les exemples ont été

(1) *Syria*, 1949, p. 208.

(2) Saxl, p. 60-61. Une autre explication est fournie par C. Clemen, *Bonner Jahrbücher*, 142 (1937), p. 18, qui veut reconnaître les symboles des quatre saisons représentées par des signes du zodiaque. Comme dans le cas de Cumont, cette thèse se heurte au fait que le groupe est trinaire et ne comporte pas quatre éléments.

(3) On notera les influences dionysiaques certaines ; pour le groupe lion-griffon et vase, cf. Simonett, *Die geflügelten Löwen von Augst* (1944). Pour le monument dalmate, relief de Salone, cf. Vermaseren, *Mnemosyne*, 1951, p. 296, fig. 8.

réunis par E. Swoboda[1], qui reconnaît dans le serpent le symbole de la source ou de l'eau. Le problème est sans doute plus complexe, si l'on considère que sur les monuments rhénans cités le serpent qui entoure le vase est celui qui primitivement dressait sa tête contre le taureau. Et cette incertitude ne nous permet pas de proposer une solution définitive pour la signification de l'ensemble du groupe lion-cratère-vase ; nous dirons simplement que cette signification devait être moins exsangue, plus actuelle, plus rituelle, que celle, proposée par Cumont, de l'identification avec les éléments.

Les faits que nous venons d'exposer semblent nous faire assister à une évolution qui mènerait du lion isolé au groupe trinaire en passant par le groupe lion-vase. Et, compte tenu de la provenance des monuments qui présentent ces formes diverses, on pourrait conclure à une ancienneté plus grande des stèles danubiennes. Mais si nous n'avons aucun moyen sûr de dater des monuments comme les stèles danubiennes, nous pouvons dire aussi que nous n'avons pas de raisons péremptoires de les croire plus anciennes que les reliefs rhénans. Pour ces derniers la chronologie, toute aussi flottante, permet cependant une précision plus grande. Le relief de Strasbourg, qui montre l'image du lion isolé, remonte au milieu du IIe siècle et demeure ainsi le plus ancien de tout le groupe ; celui de Sarrebourg est plutôt de la fin du siècle, sinon du début du IIIe, et le monument de Dieburg peut se placer vers la même époque[2] ; les autres reliefs rhénans au contraire appartiennent probablement au IIIe siècle. On constate ainsi une évolution, mais une évolution particulière à la région du Rhin ; là, certaines scènes comme celle de la Maison du taureau et celle du Lion isolé sont éliminées, alors qu'un élément nouveau comme le groupe

(1) *Jahreshefte*, 30, 1937, p. 1 s. ; cf. pp. 7-8, où sont niés les rapports avec le groupe trinaire.

(2) Pour Sarrebourg et Strasbourg, *RA*, 1950, I, p. 83 ; pour Dieburg, Behn propose le dernier tiers du IIe s. ; les pilastres de Virunum appartiennent sans doute au IIe encore, mais la Lutte n'est pas conservée. Il en va de même pour les peintures du Palazzo Barberini attribuées à la deuxième moitié du IIe s. Pour les autres monuments, peu d'indications : selon Cumont, Starck attribuait Neuenheim à 180 env. et Osterburken à 240 ; Heddernheim est simplement dit tardif.

trinaire s'installe en maître[1]. La Dacie se montre simplement plus conservatrice ; elle garde, au cours de toute l'évolution, les scènes qui lui parvinrent avec le culte même et n'adopte pas le groupe trinaire. Ce dernier semble avoir pénétré en Pannonie seulement, comme le prouvent Carnuntum et Brigetio, et c'est là sans doute qu'il put s'introduire dans le culte des dieux Cavaliers.

Une fois de plus l'indépendance des deux grands groupes, le réto-rhénan et le danubien, s'est affirmée au cours de notre enquête. Mais la constatation de cette indépendance permet une conclusion. Les stèles danubiennes, dont le centre de formation a été la Dacie, n'ont pu apparaître qu'au cours du IIe siècle. En Rétie et sur le Rhin au contraire, la pénétration du mithriacisme peut remonter à une date plus ancienne ; mais nous avons vu aussi qu'il convenait d'admettre un centre d'origine commun aux deux groupes, un port de l'Adriatique. Il est difficile dans ces conditions de croire à la formation ancienne du monument mithriaque à scènes multiples, et par ancienne nous voulons dire antérieure au IIe siècle[2]. Si un monument de ce type avait été traditionnel sur les rives de l'Adriatique et en Rétie avant la conquête de la Dacie, il serait bien curieux qu'il fût resté sans influence aucune sur l'évolution dans les provinces du Danube inférieur ; mais ce qui est parvenu dans ces provinces, c'est non une forme de monument particulière, mais l'idée d'un

(1) La diffusion du groupe trinaire se place au IIIe s. ; mais il existait sans doute dès le IIe. A Strasbourg, on voit sous le Taureau le vase au serpent ; il n'existe pas trace du lion, mais il n'est pas impossible qu'il ait disparu.

(2) Cf. en dernier lieu E. Swoboda, *Jahreshefte*, 30, 1937, p. 17-21, sur la diffusion du mithriacisme dans les provinces occidentales. Pour la date de l'apparition de la stèle, notons les indices suivants ; la légion *VIIIa Augusta* est transférée en 70 de la Mésie sur le Rhin (Strasbourg) ; les deux légions de Doura, la *IVa Scythica* et la *XVIa Flavia Firma* ont été amenées la première en 60 de Mésie en Syrie, et la deuxième du Rhin en Asie Mineure sous Vespasien. Aucun de ces déplacements ne semble avoir laissé de trace dans l'histoire du mithriacisme. De même, le rôle des légions « illyriennes à recrutement oriental » (Swoboda, *l. l.*, p. 17-18) n'est démontré par rien. Ajoutons une remarque ; ce n'est qu'à partir d'Hadrien que le siège des légions se fixe, et c'est bien avec le IIe s. que certaines provinces connaissent un essor évident. Le fait a été noté pour les régions balkaniques par E. Gren, *Kleinasien und der Ostbalkan, Uppsala Arskrift*, 1941, 9, p. 94 s. — Drexel, *Kastell Stockdadt*, p. 76, qui s'est rendu compte de l'indépendance réciproque des reliefs danubiens et réto-rhénans, n'a pas reconnu l'évolution véritable de la stèle par ignorance des monuments des Cavaliers.

monument permettant de grouper les scènes de la légende du dieu. Dans le même temps, cette idée aboutit, en Rétie et sur le Danube, à la création d'un type de relief distinct dans chaque région.

Ainsi les données actuelles ne nous permettent qu'une conclusion chronologique : la formation contemporaine des deux groupes de reliefs à scènes multiples, formation dont la date est précisée par celle des stèles danubiennes.

4° *Le Livre d'images mithriaque.* — Les conclusions auxquelles nous venons d'aboutir soulèvent un problème nouveau : où l'artiste local des bords du Rhin ou du Danube trouvait-il les scènes qu'il allait unir dans la composition à scènes multiples qui sera sa création propre ?

Drexel[1] avait admis que les différents épisodes existaient à l'origine sous la forme d'œuvres en ronde-bosse. Expression malheureuse, comme on le conçoit aisément ; il est clair, comme Saxl l'a aussitôt objecté, que la plupart des scènes accessoires ne se prêtaient pas au traitement en ronde-bosse. Mais examinons ce que nous savons de la représentation isolée des épisodes de la légende. Le Mithréum de Stockstadt, qui a fourni à Drexel l'occasion de la remarque citée, a livré un certain nombre de blocs illustrés d'épisodes particuliers, ainsi Sol devant Mithra, Mithra taurophore, deux blocs portant des représentations énigmatiques (peut-être des scènes d'initiation), auxquels on ajoutera un quadrige solaire et un corbeau en ronde-bosse[2]. Il est difficile de se prononcer sur la destination première de ces pièces ; ainsi les deux derniers peuvent avoir fait partie d'un grand relief du Tauroctone (un relief de ce genre n'a pas été retrouvé). Mais peut-on rattacher à cet ensemble les deux épisodes cités de la légende ? Les blocs sont de dimensions notables (54 et 37 centimètres de hauteur ; cf. Strasbourg avec 35 centimètres), et leur configuration ainsi que leur différence de taille ne semblent pas se prêter à leur union dans un même cadre ; il est ainsi plus probable qu'ils figuraient isolément dans quelque partie du sanctuaire.

En général, on note que certains épisodes seulement sont conservés à l'état isolé. Il convient sans doute de faire

(1) *Kastell Stockstadt*, p. 77 et Saxl, p. 37.

(2) G 282, 287, 288, 300 ; pour les scènes énigmatiques, G 291 = H 50 ; G 307 = H 49.

abstraction du Pétrogénès qui possédait une autonomie aussi grande que les dadophores ou le Kronos-Aion[1] ; mais voici d'autres cas. Du Mithréum de Sidon provient un taurophore en ronde-bosse et du premier sanctuaire du Poetovio le fameux *Transitus ;* et il faut peut-être reconnaître la même figure, malgré quelques détails insolites, sur un relief d'Arlon[2]. Le Mithréum de Dieburg, outre un autre taurophore, a livré une statuette de Mithra archer[3]. De S. Prisca provient un fragment de statuette qui représentait peut-être un géant anguipède et on peut rapprocher un autre fragment de Gross-Krotzenburg[4]. Parfois aussi, l'une ou l'autre de ces scènes orne les flancs d'un autel ; les trois Mithréa de Poetovio en fournissent plusieurs exemples, dont le plus fameux est celui de la scène de l'Alliance[5]. La récolte est en définitive assez maigre et l'on retiendra le nombre limité d'épisodes mis en évidence. Il n'y a guère de chances que l'ensemble des scènes qui figurent sur les stèles et sur les reliefs ait été reproduit soit en ronde-bosse, soit même en relief ; seuls des sujets particulièrement importants étaient susceptibles d'être traités isolément. D'où aussi le sort que connut la scène du Banquet, qui apparaît assez fréquemment et à aussi grande échelle que l'image même du Tauroctone[6].

Saxl, de son côté, a tort de ne songer qu'au relief ; car le rôle de la peinture s'impose de plus en plus à notre considération. On a vu déjà la place de premier plan qui revient aux fresques de Doura et du Palazzo Barberini. Mais celles de S. Maria di Capua Vetere et de S. Prisca ne leur cèdent en rien[7]. On possède là deux exemples de salles complètement

(1) Cf. ci-dessus, p. 205.

(2) Sidon, H 31 ; de Ridder, *Collection de Clercq*, IV, pl. XXI ; pour Poetovio, Abramić, *Führer*, p. 166, n° 231, fig. 118 et 119. Arlon : E 7225 (la présence d'un chien permet des doutes).

(3) G 248.

(4) G 49 *a* = C 247, Aion ou Gigantomachie ; S. Prisca, *BC*, 69 (1940), p. 91, fig. 17, figure mutilée ; il ne reste que les extrémités en serpents et la trace d'un bouclier.

(5) Abramić, *Führer*, p. 178, n° 241, fig. 125 ; sur les côtés, scènes de l'archer ; cf. aussi C 208, 251, 272 *b*.

(6) Banquet isolé : C 253, Heddernheim (au revers) ; Camp prétorien, *RA*, 1902, p. 12 et *BC*, 1912, p. 243 (revers). Doura : sur les murs du sanctuaire. Cantobriga, *RA*, 1946, I, p. 183-195, fig. 3 ; Fiano Romano, *ibid.*, fig. 1 et 2 ; Konjica, Cumont, I, p. 174 et II 46.

(7) Pour les peintures de Capoue et de S. Prisca de Rome, ainsi que pour les autres Mithréa ornés de peintures, cf. les références données ci-dessus, p. 210, n. 2.

ornées de peintures. Sans doute, le décor ne ressemble guère, à première vue, à celui des Mithréa du Rhin ou du Danube. L'intérêt du *spelaeum* de Capoue est formé — en dehors de l'image du Tauroctone — par les scènes qui ornent les *podia* et qui représentent différents stades de l'initiation. A S. Prisca, ce sont trois panneaux, dont l'un unit en un défilé les représentants des sept grades, le second montre un sacrifice dirigé par les *Leones*, le troisième une procession de *Leones* vers le Banquet de Mithra et de Sol. On saisit la différence qui sépare ces œuvres des monuments du Rhin et du Danube ; le rite n'est point ici caché sous le vêtement du mythe, mais illustré directement. Tout porte à croire qu'on est encore en présence de traditions locales, ici romaines et italiennes ; la naïveté du mythe est laissée aux adorateurs plus frustes des provinces frontières, et la capitale possédait des artistes qui n'étaient point servilement soumis à leurs modèles. Pourtant à S. Prisca, la niche cultuelle semble avoir reçu une illustration légendaire ; on croit distinguer encore, au-dessus de la figure d'Oceanus, les restes de Mithra à l'arbre, du Tauroctone et peut-être du Taurophore[1].

Ainsi les Mithréa de Doura et du Palazzo Barberini ne sont peut-être que des exceptions apparentes ; la place prépondérante qu'ils accordent à la peinture est sans doute le reflet d'un état de choses plus général qu'on ne pouvait le croire jusqu'à présent. La suite des épisodes qui se trouvent unis sur les monuments du Rhin et du Danube n'a pas été créée d'abord dans le relief, mais par le dessin ; il paraît difficile de se soustraire à cette interprétation des données claires de l'iconographie mithriaque.

Cette forme première de l'iconographie mithriaque est implicitement admise par les auteurs de la publication du Mithréum de Doura. Pour Rostovtzeff les sujets qui ornent l'arcade du relief ne sont que des « *Kopien aus einem im Westen zusammengestellten Musterbuche* » ; Cumont, de son côté, donne une forme différente au modèle premier, en

(1) On relève les correspondances suivantes entre monuments italiens. Représentations des grades ou scènes d'initiation : Capoue, S. Prisca et mosaïque d'un Mithréum du IIIe s. à Ostie (symboles des sept grades) : Cumont, *CRAI*, 1945, p. 415 ; représentation des planètes et du zodiaque en peinture ou en mosaïque sur les podia : C 84 *d*, et Mithréum du IIe s. à Ostie (Cumont, *l. l.*) représentation des portes du ciel sur podia ou pavements : C 84 *d* et Mithréum d'Ostie du IIe s.

parlant « *des illustrations d'un livre sacré qui instruisaient et édifiaient même les illettrés* »[1].

Cette dernière formule soulève un problème capital pour l'histoire du mithriacisme : existait-il de véritables « Bibles » mithriaques illustrées, comme le suggère Cumont, ou seulement des cahiers de dessins dont se servirent les artistes du Rhin et du Danube, comme le dit Rostovtzeff ? Les formules citées ne sont que des remarques faites en passant, non appuyées d'arguments, si bien qu'il importe pour le moins de se rendre compte des termes dans lesquels se pose le problème.

Si nous acceptions les conclusions de la dernière et remarquable étude consacrée au livre antique illustré, celle de K. Weitzmann[2], nous serions amenés à donner raison à Cumont et à conclure à l'existence de Bibles mithriaques illustrées. Voici dans les grandes lignes l'argumentation de K. Weitzmann. L'époque hellénistique voit naître des cycles d'images qui, par leur genre et leur qualité, sont singulièrement proches de ceux des monuments mithriaques. Deux catégories de monuments fort divers, mais dont les concordances s'imposent ainsi avec d'autant plus de force, les coupes homériques (bols mégariens) et les Tables iliaques, démontrent l'existence de suites d'images qui se révèlent comme des illustrations de textes littéraires fameux : au premier chef, les poèmes homériques et apparentés et les drames d'Euripide[3]. Les scènes isolées ne recouvrent plus qu'une fraction infime des textes connus et supposent ainsi un modèle réunissant l'illustration de tout un ouvrage ; comme cette illustration groupait en définitive un nombre considérable de petits tableaux (Weitzmann évalue à 500 ceux de l'Odyssée), le modèle premier ne pouvait être fourni par la céramique ou par le relief, mais seulement par le dessin et par conséquent par le livre illustré ; à l'époque où apparaissent bols mégariens et Tables iliaques, ce livre était un rouleau de papyrus. La formation de ces rouleaux illustrés s'explique par une tendance nouvelle dans l'art antique, une tendance essentiellement narrative succédant à la concentration dramatique de l'époque classique. Cette

(1) Rostovtzeff, *RM*, 1934, p. 190 ; Cumont, *CRAI*, 1934, p. 110.
(2) K. Weitzmann, *Illustrations in roll and codex*, 1949.
(3) *Ibid.*, p. 37.

illustration ne se contente pas, en effet, de choisir comme scène unique le moment le plus caractéristique d'un événement, mais raconte les différentes phases d'un même épisode[1].

Il suffit d'un coup d'œil pour s'apercevoir que les monuments à scènes multiples mithriaques offrent les analogies les plus étroites avec l'illustration cyclique ainsi reconnue. Les petits tableaux qui ornent reliefs réto-rhénans et stèles danubiennes ne sont pas le reflet de l'œuvre de grands artistes, mais possèdent le même caractère hâtif et sommaire qui frappe dans les scènes des *bols mégariens* et des *Tables* iliaques. Mais surtout la méthode cyclique — caractère distinctif de l'illustration de ces monuments — apparaît de façon claire dans l'imagerie mithriaque, du moins dans les cycles consacrés à la Vie du dieu. K. Weitzmann a soutenu que les bols mégariens et les Tables iliaques, ou encore les sarcophages mythologiques, ne présentaient jamais au spectateur que des extraits des rouleaux dont il suppose l'existence[2], et nous avons nous-même signalé ci-dessus que les monuments mithriaques révélaient clairement l'existence de cycles plus développés, d'autres phases encore de la Lutte avec *le taureau*, du *Conflit* ou des *Premiers* exploits[3]. Si nous considérons les conclusions de K. Weitzmann comme contraignantes, si nous appliquons le principe : mêmes effets, mêmes causes, nous devrons admettre l'existence d'une suite d'images complètes englobant toutes les scènes qui nous sont actuellement connues sans compter celles dont on soupçonne l'existence ; et nous serons forcés aussi d'admettre que cette suite se présentait sous la forme d'un rouleau illustré. Or pour Weitzmann ce rouleau ne pouvait, dans les cas qu'il envisage, être autre chose qu'un texte illustré : les citations qui accompagnent parfois les tableaux des bols mégariens ou des Tables *iliaques*, les *titres donnés* aux scènes représentées fourniraient un dernier indice de cet aspect littéraire du modèle présumé. L'existence de tels rouleaux à date ancienne déjà en Orient paraît établie à Weitzmann ; particulièrement importante pour le mithriacisme est la comparaison avec le Livre des morts égyptien,

(1) *Ibid.*, p. 12 s. ; et surtout p. 17-18 sur la méthode cyclique.

(2) *Ibid.*, p. 23 s.

(3) Cf. ci-dessus, p. 386, et le tableau des cycles sur les monuments réto-rhénans.

exemple d'un livre sacré illustré[1]. Le paganisme gréco-romain n'avait guère besoin de livres de ce genre et la légende de ses dieux pouvait au plus susciter l'intérêt des mythographes et de leurs illustrateurs[2]. Mais le mithriacisme ne pouvait-il pas se tenir plus étroitement aux traditions orientales ? Et les données particulières du culte à mystères, les liens du mythe et du rite, n'étaient-ils pas suffisants pour exiger la création de véritables Bibles ?

La conclusion est des plus séduisantes ; mais elle ne s'impose que dans la mesure où la démonstration de Weitzmann est définitive, et cette démonstration a déjà rencontré des contradicteurs décidés[3]. Ce n'est pas le lieu ici de discuter la thèse exposée ; mais si nous nous en tenons au mithriacisme, nous devons reconnaître que les données accessibles ne fournissent aucune preuve décisive. Plus d'un indice même incite à la prudence. Tout d'abord, le culte à mystères n'a laissé nulle trace d'un livre sacré de quelque espèce qu'il fût, et si nous admettons la nécessité dans le culte de livres d'hymnes ou de prières, nous sommes encore loin de la Bible, de l'ouvrage racontant la Vie du dieu. Nous ne connaissons encore aucun exemple où la signification des scènes représentées fût précisée par une inscription, ne serait-ce que sous la forme d'un simple titre[4]. Sur un monument comme celui de Neuenheim, la Lutte avec le Taureau paraît comme développée à plaisir, alors que le sujet ne semble pas exiger un exposé particulièrement détaillé. De leur côté, des monuments comme la Colonne Trajane ou

(1) *Ibid.*, p. 58 s. Cf. aussi C. Robert ; *Bild und Lied*, p. 17 et 47, sur les livres sacrés orientaux.

(2) *Ibid.*, p. 146-147, où est annoncée une étude sur les mythographes illustrés. Selon Weitzmann, seuls les mythes de certains héros, comme Héraklès ou Thésée, étaient susceptibles d'une représentation cyclique — qui ne semble pas avoir existé malgré la suite des tableaux de leurs exploits (p. 21-22). Cf. encore plus loin pour Héraklès et Dionysos, p. 431 et 454.

(3) Ainsi K. Schefold, *Orient, Hellas und Rom*, p. 213-216, qui s'en tient à la thèse classique de la date du livre groupant texte et illustration et qui admet l'existence de *Musterbücher* pour artistes de toutes catégories, et ceci anciennement en Grèce. Les monuments mithriaques seraient des prédécesseurs païens des cycles d'images chrétiens à caractère purement didactique, dont Schefold a essayé de démontrer l'existence, *Riv. arch. crist.*, 1939, p. 313. — Pour la Colonne Trajane, cf. Weitzmann, *l. l.*, p. 123 s.

(4) Seul le monument de Dieburg porte des inscriptions sur les listels séparant les tableaux, mais elles mentionnent les auteurs du monument.

certains reliefs consacrés à Héraklès semblent bien plutôt représenter des livres d'images en pierre que l'illustration de textes littéraires. En un mot, aux textes à illustration cyclique de Weitzmann peuvent avoir correspondu des cycles illustrés dépourvus de textes, soit simples livres d'images, soit frises ou suites de tableaux peints ou de sculptures en relief ; de telles suites ne paraissent nullement contraires à la tradition antique. Mais si nous adoptons cette position réservée, ne devrons-nous pas aussi être prêts à n'accepter, jusqu'à preuve du contraire, que l'existence du *Musterbuch* de Rostovtzeff, du cahier de dessins pour artistes ?

De la démonstration de Weitzmann nous retiendrons cependant un fait ; l'apparition et le développement de l'illustration cyclique à l'époque hellénistique ; c'est à cette tradition que soit se rattacher l'iconographie de la légende mithriaque et nous aurons encore l'occasion de souligner les rapports entre les reliefs réto-rhénans et les Tables iliaques précisément (p. 432).

Cette indication précise d'origine et de date permet enfin de répondre à d'autres questions. Rostovtzeff, on vient de le voir, fait venir son livre d'images de l'Occident à Doura ; Cumont ne se prononce pas de façon aussi nette sur l'origine de son livre sacré. Toutefois, des indications éparses dans les derniers écrits de ce savant semblent montrer qu'il envisageait l'existence d'une autorité religieuse centrale, d'une sorte de « papauté mithriaque », qui aurait eu son siège dans la capitale de l'Empire[1]. Mais une papauté de ce genre *supposerait bien, semble-t-il, l'existence de livres sacrés en* Occident et à Rome d'abord. Cependant l'histoire de la pénétration du mithriacisme en Occident et en particulier sur les rives du Rhin et du Danube, telle que nous avons pu la reconstruire déjà, n'est en aucune manière favorable à une prépondérance quelconque de Rome. Nous croirions ainsi plus volontiers que le Livre d'images mithriaque a pris le même chemin que le culte, qu'il est venu d'Orient directement sur le Limes ou germanique ou danubien. Sans doute les scènes qui formaient ce livre ne possèdent pas de caractère particulièrement oriental, mais elles peuvent fort bien être l'œuvre d'un artiste formé par l'hellénisme d'Asie ; l'étude que nous avons entreprise de l'origine de certaines

(1) Cumont, *CRAI*, 1945, p. 414, et surtout p. 420.

figures comme celle des dadophores, du Pétrogénès, de l'Aion-Kronos nous a fourni des indices en ce sens. Rien ne s'oppose ainsi à ce que l'on place là encore la patrie du Livre d'images dont se servirent les artistes appelés à créer les reliefs réto-rhénans et les stèles danubiennes.

5° *La grotte mithriaque.* — Il nous est donc apparu que les monuments à scènes multiples répondaient aux exigences de communautés régionales particulières, que la forme qu'ils reçurent ici ou là fut l'œuvre d'écoles artistiques provinciales. A ces écoles il convient d'attribuer la disposition de scènes secondaires par rapport au groupe central, mais non la création de ces scènes elles-mêmes, qui étaient fournies aux artistes sous la forme d'un Livre d'images dont le caractère exact reste encore imprécis. Mais avant de passer à l'étude de la disposition des scènes secondaires sur les reliefs réto-rhénans, revenons un instant à l'image du groupe central pour nous rendre compte des avantages ou des difficultés qu'il offrait aux auteurs des monuments à scènes multiples.

Nous avons conclu plus haut (p. 209 s.) pour la figure du Tauroctone à un prototype appartenant aux arts graphiques, peinture ou relief. Mais si nous nous rappelons, d'un côté, que la formation des reliefs à scènes multiples ne peut se placer avant le IIe siècle et, d'un autre côté, que l'image du Tauroctone se présente souvent à nous comme une œuvre complexe, et donc probablement déjà évoluée à la date mentionnée[1], nous sommes amenés à nous demander s'il est possible de se faire une idée des contours exacts du tableau central auquel les scènes secondaires viendront s'associer. C'est là que nous rencontrons un détail mythique et rituel de grande importance ; l'immolation du taureau s'accomplit dans la nuit d'une caverne, et le sanctuaire mithriaque lui-même reçoit la forme ou du moins le nom de *spelaeum*. Et de fait, sur un très grand nombre de reliefs, le groupe du Tauroctone est placé dans le cadre d'une caverne ou d'une grotte.

Saxl, dans son examen des différents types du Tauroctone,

(1) Rappelons une fois de plus les éléments de ce caractère complexe : la présence des animaux fidèles, les dadophores souvent fondus avec le tableau central, les luminaires ; ajoutons que l'étude du groupe trinaire nous fait assister à une évolution, à des stades divers de l'union du lion avec le reste du tableau.

a consacré quelques pages à cet aspect du problème[1]. Le point de départ lui semblait fourni par le beau relief d'Aquilée (C 116, S 66, 68-70) ; là le groupe du sacrifice du taureau se détache sur le fond d'une grotte de rocher sur les bords de laquelle apparaissent le buste de Luna et le quadrige de Sol ; au-dessus de ce dernier figure une scène champêtre groupant des chèvres autour d'un arbuste. Pour Saxl, ce monument est le signe d'une piété nouvelle, différente de l'attitude traditionnelle de la religion grecque ; le dieu se trouve ainsi intimement uni à cette nature que sa puissance et son action régénéraient et animaient.

A vrai dire, le relief d'Aquilée se révèle comme une de ces œuvres, trop rares, d'un maître d'une personnalité certaine ; les pièces qui reflètent cette même tradition du pittoresque hellénistique sont en définitive peu nombreuses ; on en compte une demi-douzaine au mieux[2]. Ce qui est primordial, c'est la représentation de la caverne, soit par respect pour le mythe, soit par observance du rite, soit encore par rappel de spéculations théologiques identifiant la voûte de rocher à celle du ciel étoilé. L'indication peut ainsi rester sommaire ; un cadre de fausse rocaille, plus ou moins habilement exécuté, répond largement aux exigences ; parfois même — c'est un trait assez fréquent sur les stèles danubiennes — une simple ligne incurvée suffisait à évoquer le bord de la grotte[3]. Ainsi le tableau primitif laissait apparaître le dieu et sa victime dans le cadre de la caverne ; ainsi le vit Stace qui est notre témoin le plus ancien (Thébaïde, I, 719) :

seu Persei sub rupibus antri
Indignata sequi torquentem cornua Mithra.

Saxl a rappelé que cette image n'est pas unique de son espèce[4]. Tout un groupe de reliefs répondant à la piété populaire grecque offrent un tableau très voisin, ainsi surtout

(1) Saxl, p. 23 et 47.

(2) Ce sont avant tout : 1) Vatican, S 84 = C 32+85 ; 2) Altieri, S 6 = C 54 ; 3) Esquilin, S 85 = C 16 ; 4) Capitole-Louvre, C 6 ; on ajoutera Sarrebourg et Strasbourg.

(3) Sur les représentations de la grotte, Cumont, I, p. 184 ; sur la signification cosmique de la grotte, Porphyre, *De antro*, 5-6 ; Cumont, 1, p. 198 et 55. Cf. aussi Drexel, *Kastell Stockstadt*, p. 79, sur la « *Zusammenziehung von Kultbild und Heiligtum* ».

(4) Saxl, p. 23 et S 71-80.

les fameux reliefs des Nymphes dont la liste est déjà longue[1]. Ainsi encore, en dehors de la Grèce, la Grande Mère qui habitait traditionnellement les antres rocheux ; quelques pièces d'un groupe de monuments sur lesquels nous reviendrons plus bas (p. 429) placent la déesse en compagnie de quelques acolytes dans le cadre de la grotte[2], et on a pu soutenir que le naiskos bien connu n'était qu'une transposition architecturale de cette demeure primitive. Par ce détail, Mithra se place à côté d'une série de cultes anatoliens. Sur un relief attique nous retrouvons dans le cadre de la grotte Cybèle, cette fois unie à Mèn ; la grotte figure encore sur les mains sabaziaques, et sur la plaque d'Ampurias une arcade placée au pied des deux arbres qui encadrent la figure du dieu n'est que l'image de ce même antre[3].

Ce dernier exemple offre un motif nouveau, l'union de l'arbre et de la caverne ; or il semble bien que cette union est exprimée sur les monuments mithriaques. Sur un relief du Capitole (C 6), trois arbres se dressent sur le bord de la grotte entre les attelages astraux ; le monument ne date sans doute que du début du IIIe siècle, mais le relief de Strasbourg montre déjà une image très semblable, et il en va de même sans doute à Sarrebourg. Des arbres figurent entre le buste de Sol et de Luna sur le relief de Neuenheim ; des cyprès séparent les scènes sur le linteau inférieur de Heddernheim ; et à Mauls on distingue, au sommet de la plaque, des animaux courant entre des pins. Ces formes rudimentaires sont là encore plus éloquentes que les monuments d'Aquilée ou d'ailleurs. La caverne où fut immolée le taureau se trouvait dans une montagne boisée, au milieu peut-être d'une forêt au nom légendaire ; la scène de Mithra à l'arbre peut recevoir quelque lumière de ce rapprochement.

Mais si nous reconnaissons dans ces arbres plus qu'un simple détail pittoresque, nous sommes amenés à compléter le tableau primitif. D'autres monuments imposent ici leur

(1) Renate Feubel, *Attische Nymphenreliefs* ; sur le naiskos, cf. entre autres Furtwängler, *Collection Sabouroff*, pl. 137 ; Drexel, *Kastell Stockstadt*, p. 79.

(2) On relève les exemples suivants : relief du Pirée, Conze, *AZ*, 1880, pl. 4, *1 (H)* ; Vienne, *Conze W*, pl. 4, 2 ; *Athènes, Conze X*, pl. 2, 2 et 4, 3 ; *Berlin*, Conze *V* (S. Reinach, *RR*, *b* 29), pl. 4, 4 ; Paros, S 77 et S. Reinach, *RR*, *b* 360 ; Lébadée, *Jahreshefte*, 1939, p. 59, fig. 23. Tanagra-Louvre, Graillot, *Culte de Cybèle*, p. 509.

(3) Mèn, S 75 ; S. Reinach, *RR*, *b* 356 ; Sabazios, S 101 ; ci-dessus, p. 43.

témoignage. A Doura, la niche arquée qui abrite les deux reliefs du Tauroctone est surmontée d'une fresque montrant encore le dieu, cette fois au milieu d'un groupe de sept arbres et de sept autels enflammés ; et arbres et autels apparaissent au sommet de la grotte du Palazzo Barberini. Le décor est plus développé sur un relief d'Apulum (C 193) : sur l'arc surbaissé qui domine l'image du dieu se répète ici un groupe composé d'un couteau, d'un autel enflammé, d'un bâton portant un bonnet phrygien et d'un arbre. Ailleurs, certains de ces éléments seulement sont représentés : sept autels ou sept couteaux ; sept arbres et sept autels ; sept arbres ou sept autels ; ces derniers particulièrement fréquents sur les stèles danubiennes[1]. Le cas, surtout depuis la découverte de Doura et du Palazzo Barberini, paraît clair ; le cadre pittoresque des monuments du Louvre et du Rhin n'est que le résidu du décor primitif groupant autels et arbres, couteaux et bonnets, qui se trouvent maintenus avec plus de rigueur sur les stèles danubiennes. La signification symbolique et rituelle de ces accessoires, qui est hors de doute, explique qu'ils gardèrent sur ces monuments une faveur durable ; l'insistance avec laquelle parfois une partie seulement d'entre eux est représentée, non sans quelque gêne pour la composition de l'ensemble, est un indice de l'ancienneté du modèle[2].

Ainsi se trouvent délimités les contours du tableau primitif ; le Tauroctone prend place dans le cadre d'une grotte rocheuse et d'un cadre déjà chargé d'éléments divers. Cette donnée complexe, mais primitive, ne pouvait rester sans influence sur le développement des monuments à scènes multiples. Sur le Danube, le principe de la stèle à registre tendait vers la simplification ou l'élimination de ce cadre rocheux. Dans le groupe réto-rhénan, ce même cadre chargé s'opposait peut-être à l'origine à l'installation des scènes de la légende au-dessus de la grotte, si pour le reste, ce rebord rocheux, déjà meublé d'éléments accessoires, devait agir comme une invite à la création d'un cadre historié développé et complet.

(1) Sept autels et sept couteaux, C 70 ; sept arbres et sept autels, C 13, 95, 135 ; sept arbres, C 218, 251 ; sept autels, C 134, 142, 162, 180, 192 et 192 *bis*, 221 et 244 ; neuf autels, C 194, 195, 253.

(2) Pour une raison qui nous échappe, ces autels etc., sont placés sur le sommet de la grotte.

2. LE CADRE HISTORIÉ : ORIGINE ET AGENCEMENT

Les conditions historiques et religieuses, dans lesquelles se formèrent les reliefs mithriaques à scènes multiples sur le Rhin et sur le Danube, sont ainsi devenues claires. Cependant notre examen nous a laissés finalement en présence, en quelque sorte, des débris des compositions complexes que nous révèlent les fouilles. Nous ne tenons plus que les éléments dissociés : d'un côté, le groupe du Tauroctone dans sa grotte ; de l'autre, ce que nous avons appelé le Livre d'images mithriaque. Dans le chapitre précédent, nous avons vu comment, en partant de ces éléments de base, l'artiste local de la Dacie créa sa stèle : il ne fit en dernière analyse qu'adapter un contenu nouveau à une forme qui lui était offerte toute constituée. Mais le problème reste entier pour les reliefs du groupe réto-rhénan.

Ce ne sont pas les essais de solution qui manquent et on ne s'étonnera pas que des monuments aussi originaux que ceux du Limes germanique aient suscité les commentaires de ceux qui tour à tour s'intéressèrent à eux ; mais c'est la diversité des solutions qui laisse perplexe. Voici Cumont et Drexel qui s'imaginent les reliefs conçus sur le modèle des arcs de triomphe romains, ou sur celui de la « porte sacrée » qui inspira ces derniers ; voici Saxl, au contraire, séduit par l'agencement des petits tableaux qui forment les Tables iliaques ; voici B. Schweitzer enfin, qui rapproche les monuments mithriaques de compositions qui placent l'image divine entre des figures étagées. On constate bien vite que ces différentes explications s'appuient chaque fois sur un aspect, mais sur un aspect seulement des monuments étudiés. Les thèses en présence se partagent en effet en deux groupes, selon qu'elles envisagent d'abord la structure du cadre historié qui entoure l'image du Tauroctone, ou selon qu'elles se bornent à considérer seulement le principe des figures ou des scènes étagées — et ces différents points de vue peuvent se fonder chaque fois sur un lot plus ou moins considérable de nos monuments réto-rhénans, qui n'offrent en aucune manière une structure uniforme. A vrai dire, les deux thèses en présence ne sont pas forcément en contra-

diction l'une avec l'autre ; on peut considérer, en effet, que le problème du cadre architectural est un aspect secondaire qui s'ajoute à celui du cadre à figures étagées. Mais il est temps d'examiner ces différentes théories afin de préciser les conditions artistiques qui présidèrent à la formation du groupe réto-rhénan.

A. — Figures et scènes étagées

Le problème de l'origine du cadre historié a été abordé, à la date même des recherches de Saxl, mais de façon indépendante, par B. Schweitzer publiant un relief de Brindes qui représente Némésis[1]. Sur ce monument (*fig.* 73), l'image de la déesse dressée au centre, de face, dans une attitude hiératique, se trouve flanquée de deux étagements de petites figures ailées, disposées dans le champ même du relief et sans cadre particulier. Le relief offre ainsi l'exemple net d'un schéma dont nous envisagions ci-dessus l'existence. Le caractère insolite du monument, si apparemment étranger aux traditions grecques classiques, fit surgir aux yeux de B. Schweitzer le « mirage oriental » ; s'étant appliqué à démontrer l'origine alexandrine du culte et de l'image de la *Dea Nemesis Regina*, il tourna tout naturellement ses regards vers l'Égypte pour y chercher aussi l'origine du principe des figures étagées.

C'est un fait qu'à une époque reculée déjà l'art égyptien place des figures étagées aux endroits les plus divers, portes et propylées, colonnes et piliers ; mais ce sont les monuments funéraires qui offrent les parallèles les plus étroits : on a là, dans le cadre de la « fausse-porte », le principe même des reliefs mithriaques, l'image du mort au centre entre deux rangées de personnages étagés, adorants, porteurs d'offrandes, membres de la famille[2]. Mais c'est un fait aussi — et gênant pour la thèse de Schweitzer — qu'il reste difficile à établir la persistance du motif à l'époque gréco-romaine. L'art funéraire de ce temps ne montre aucun développement de ce principe ancien sous une forme hellénisée : en dehors d'une plaque de loculus de Gabbari et d'un suaire montrant

(1) *Jahrbuch*, 1931, p. 175, pl. 3 (relief de Brindes) ; p. 228 s. sur le cadre ; p. 234 et 236, sur les reliefs de Mithra.

(2) *Ibid.*, p. 230-232, fig. 20 (tombeau de Nacht) et p. 230, n. 4.

une composition analogue, il n'y a rien à signaler[1]. Encore s'agit-il de monuments tardifs appartenant à une période susceptible de retourner à d'antiques traditions nationales, bien qu'elle soit séparée par des siècles des modèles présumés.

Fig. 73. — Dea Nemesis Regina (relief de Dresde).

Pour la période impériale, on mettra l'accent sur un groupe particulier de monuments ; il s'agit de ces volets de naiskoi ou simples panneaux de bois peints qui montrent le même étagement de figures[2] ; mais ce témoignage demeure ambigu :

(1) Pagenstecher, *Nekropolis*, p. 44, fig. 29 (Schweitzer, *l. l.*, fig. 19), et p. 92, fig. 62.

(2) Pagenstecher, *Klapptafelbild, Votivtriptychon und Flügelaltar*, *AA*, 1919, p. 9 ; Rostovtzeff, *Aegyptus*, 1933, p. 493 ; *Excavations at Dura*, *Rep.* II, p. 181, pl. XII ; cf. Schweitzer, *l. l.*, p. 232 ; aussi van Buren, *Mem. Amer. Acad. Rome*, XV, p. 70 *(pinacothecae)*.

les divinités représentées semblent être syriennes plutôt qu'égyptiennes, indice qui pourrait être confirmé par le style des peintures. Et la même ambiguïté affecte d'autres monuments. Voici une plaque de diptyque conservée à Trieste ; le panneau central (ici partagé en deux tableaux équivalents et à sujet énigmatique) est entouré d'un cadre décoré d'un rinceau dans lequel se jouent des Amours étagés. Les reliefs en ivoire de la chaire de la rotonde de Charlemagne à Aix-la-Chapelle offrent des scènes comparables ; par deux fois, on y voit Dionysos entouré d'un rinceau dont les médaillons abritent des Amours et des animaux ; mais surtout, on retrouve l'équivalent de la Némésis de Brindes, une déesse (Abondance ou Isis ?) flanquée de deux étagements de figures humaines[1]. Il se peut qu'il convienne d'attribuer ces œuvres à l'art « alexandrin-copte », comme on l'a dit, mais le principe du rinceau figuré, sur lequel nous aurons à revenir, appartient à une tradition hellénistique particulière dont les origines égyptiennes ne sont nullement prouvées. Et ainsi la thèse de B. Schweitzer ne nous paraît pas reposer sur des bases solides ; une fois de plus, l'origine « orientale » est soutenue sans preuves suffisantes.

On peut dans ce débat affecter la coquetterie de défendre une thèse paradoxale. Voici en tout cas un monument qu'on n'attendrait pas dans ce contexte. D'une tombe bulgare fut tirée, il n'y a pas très longtemps, une pelikè à figures rouges qui rappelle étrangement le relief de Brindes[2] ; on y voit un citharède, debout sur une base à degrés, flanqué de deux groupes de deux Nikès étagées. Serions-nous une fois de plus ramenés directement à l'art grec et à son évolution propre ? On peut soutenir ce point de vue, du moins d'une certaine manière. Le vase bulgare reste encore isolé à notre connaissance, mais l'origine du motif qu'il offre se laisse découvrir sans peine. La céramique attique a développé un thème voisin pour une autre figure ailée, celle d'Éros ; si le petit dieu accompagne d'ordinaire tout seul sa mère, il existe une série de vases sur lesquels Aphrodite, surtout Aphrodite

(1) a) *Einzelaufn.*, 60 ; S. Reinach, *RR*, *b* 135 ; b) *Bonner Jahrbücher*, IX, pl. 7 ; S. Reinach, *RR*, *b* 9 ; cette deuxième pièce a échappé à Schweitzer. Pour a) noter les personnages au bonnet phrygien.

(2) *BIAB*, 1939, p. 10-12, fig. 8-10 (à Sofia) ; Beazley, *Attic red-figure vase painters*, p. 690, n° 8 (entre 450 et 430) ; inscriptions : καλὸς Ἀλκεμαχος ; à côté des Nikès, les noms des quatre grandes fêtes panhelléniques.

naissante, est flanquée de deux Éros[1]. Et voilà qui nous rappelle des œuvres plus anciennes encore : nous pensons à ces miroirs de bronze soutenus par une figure de femme encadrée de deux génies volants[2]. C'est à ce type des « Éros au service d'Aphrodite » que s'arrête d'ordinaire l'évolution, mais l'on voit aussi qu'il n'y a qu'un pas de ce schéma à celui du vase bulgare, et que ce pas pouvait être franchi, si le besoin s'en faisait sentir, par un artiste grec. La formule ne semble pas avoir connu un développement méthodique, du moins anciennement. Et pourtant là encore, on peut invoquer, comme nous l'avons fait à propos de la stèle, les amphores apuliennes ; autour de l'édicule central — funéraire ou autre — sont étagés tableaux ou figures isolés. Enfin l'image de Nikè volant et couronnant un dieu ou une déesse, ancienne elle aussi dans l'art grec, pouvait se développer selon les mêmes principes : dédoublement d'abord et étagement ensuite. Vue dans cette perspective, la déesse de Brindes nous apparaît beaucoup moins sûrement comme une importation orientale dans le domaine de l'Occident.

Mais ces rapprochements nous mènent à d'autres remarques. Si l'étagement des figures formant cadre ne paraît pas attesté à profusion dans l'art grec, le principe des personnages secondaires formant cadre est mieux connu. Aux exemples classiques fournis par les portes de l'hérôon de Trysa (fig. 74) et les reliefs à niches de Thasos[3] on peut en ajouter d'autres : portes de tombes anatoliennes ou étrusques flanquées souvent ou de figures isolées ou de files de personnages[4]. La composi-

(1) Cf. p. ex. H. Metzger, *Les représentations dans la céramique attique du IVe s.*, pl. II, 3 ; III, 1 ; IV, 1 ; V, 4, et p. 16 et 84.

(2) On trouvera aisément des exemples dans les catalogues des Musées ou dans les ouvrages consacrés aux petits bronzes, soit Lamb, Neugebauer ou d'autres.

(3) Trysa, Picard, *Manuel*, II, 2, p. 874, fig. 335 ; on rappellera à ce propos que le décor des portes et des entrées par des figures remonte à une haute antiquité en Anatolie et en Mésopotamie. Thasos, *ibid.*, II, 1, p. 87, fig. 40-43 ; cf. ci-dessus, p. 60. La fonction de ces niches thasiennes n'est pas établie ; sur la pièce de l'Acropole, la niche est occupée par le buste d'une déesse ; ailleurs, elle pouvait servir à l'encastrement d'un tableau en bois ou en métal. Cf. des exemples tardifs de ce genre à Palmyre, cf. H. Seyrig, *Syria*, 1940, p. 282 s. ; cf. ci-dessus, p. 44, n. 3. Sur la « Einrahmung » en général, cf. V. Müller, *AM*, 1918, p. 158.

(4) Bossert, *Altanatolien*, fig. 240, 245, 255, 1042 et 1043 ; Ducati, *Storia del arte etrusca*, fig. 227-340.

tion en triptyque ainsi amorcée suit son évolution propre et l'on pourrait citer plus d'un exemple dans l'art gréco-romain. Rappelons seulement combien cette composition est bien ancrée dans les traditions de l'Orient : les volets de naiskoi

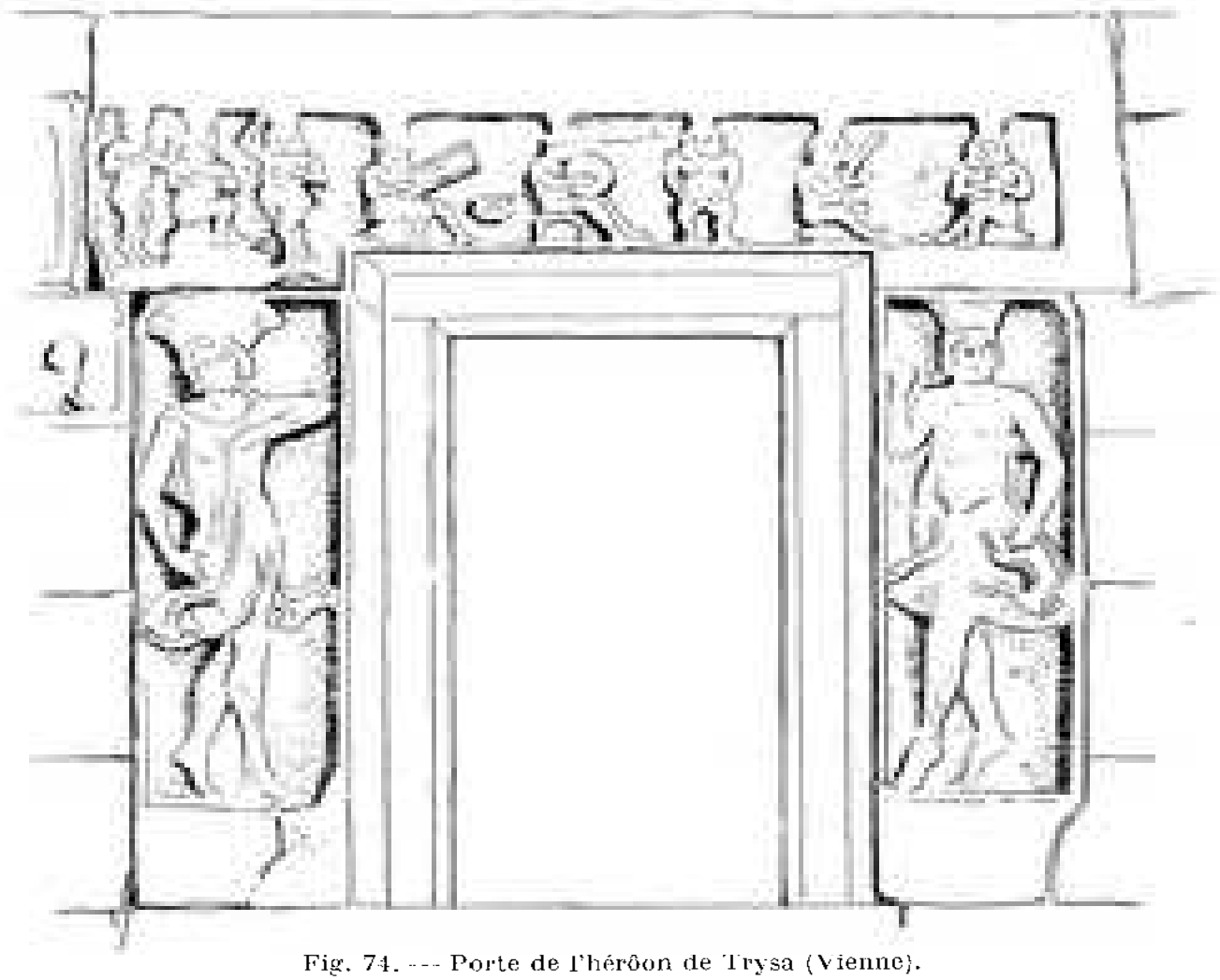


Fig. 74. — Porte de l'hérôon de Trysa (Vienne).

syro-égyptiens déjà cités en fournissent une bonne preuve[1]. En Occident, on ne manquera pas de rappeler ces stèles funéraires qui, en Italie ou sur le Rhin, flanquent le tableau central de figures secondaires, figures parfois étagées déjà[2] ;

(1) Cf. ci-dessus, p. 425, n. 2.

(2) Cf. les monuments cités par Drexel, *RM*, 1920, p. 40 ; les figures latérales sont représentées par des Ménades, des Attis, etc. Cf. ci-dessus, p. 200 ; S. Reinach, *RR*, *b* 54, 66 et *c* 420.

et le même principe peut être observé sur des monuments votifs comme par exemple ceux du culte local de la déesse Néhalennia[1]. Voilà toujours l'amorce possible du décor à figures étagées.

Le passage à ces dernières peut en effet être illustré à l'aide d'un exemple particulièrement révélateur. Il est fourni par une série maintenant largement représentée de reliefs appartenant au culte d'une Grande Mère. Sur un groupe important de ces reliefs[2] — il en subsiste une bonne vingtaine — la déesse occupe seule l'intérieur d'un naiskos (fig. 75) et n'a auprès d'elle que son animal préféré, le lion. Mais ce qu'on notera, c'est la présence d'acolytes relégués comme figures encadrantes sur les antes de l'édicule ; l'on voit d'ordinaire, d'un côté, un jeune homme vêtu d'une exomide, et tenant une œnochoè à la main ; de l'autre, une jeune fille portant une torche. Parfois l'un des deux personnages est supplanté par Pan, qui peut d'ailleurs aussi bien venir en surnombre, en se plaçant au sommet d'un des pilastres d'ante, en figure étagée. Si nous faisons abstraction de pièces réparties dans divers Musées d'Europe, on constate que la majorité de ces monuments provient d'Athènes et des environs, mais aussi d'autres régions de la Grèce, d'Asie Mineure et même

Fig. 75.
Cybèle dans naiskos (relief d'Athènes).

(1) Cf. Ihm dans Roscher, *ML, s. v. Nehalennia*, et E 6639 s.

(2) Ces monuments ont d'abord été réunis par Conze, *AZ*, 1880, p. 1 s., et 1881, p. 59. Pour les figures sur les antes, *B*, *Ba*, *C*, *D*, *E*, *F*, *G*, *Ga*, *Gb*, *K2*, *O*, *Q*, *R*, *S*, *Y* ; pl. II, 3-4 ; pl. III, 3-4. Cf. aussi les auteurs suivants qui ont élargi la liste, Svoronos, *MN*, 1544, 1553, 1554, 1557, 2991 ; Walter, *Beschreibung Akropolis*, nos 129, 130, 131, 133, 138 ; *AM*, 1888, p. 337, n° 502 ; 1896, p. 278-279 ; Graillot, *Culte de Cybèle*, p. 508, pl. I.

de Syracuse. De façon générale, les auteurs de ces reliefs ne dépassèrent pas ce stade élémentaire, et l'on constate plutôt que, conformément aux tendances propres de l'art grec, ils en vinrent à créer un tableau plus réaliste en faisant entrer l'un des acolytes, ou même tous les deux dans l'édicule aux côtés de la déesse[1]. Un groupe particulièrement important répondant à ce type est constitué par des reliefs découverts à Éphèse[2].

Mais voici un monument qui témoigne d'une toute autre évolution — ou plus exactement même de la fusion curieuse de deux évolutions différentes. L'ancienne collection Sabouroff[3] possédait un relief en terre-cuite montrant Cybèle trônant dans son édicule (fig. 76) ; la déesse caresse le lion qui se dresse contre elle, et à ses côtés se tient l'éphèbe à l'œnochoè sous les traits du Verseur de tradition praxitélienne : par là, la pièce se rattache aux derniers groupes cités. Mais il y a plus. L'édicule repose sur une base ornée d'une frise de taureaux et de lions, et sur chaque bord, le long des colonnettes, mais en dehors de l'édicule, s'étagent les figures de Ménades échevelées. L'origine hellénistique et la provenance anatolienne de ce monument ne sont guère douteuses, et c'est à la même époque et dans la même région que nous chercherons de préférence le développement des figures étagées. C'est en Anatolie encore, on l'a vu, que se trouve bien enraciné le point de départ des figures formant cadre[4].

(1) Cf. Conze, *l. l.*, pl. II, 1 et III, 4 (*Ga* avec vierge sur l'ante) ; S. Reinach, *RR*, *b* 29 ; Svoronos, *MN*, nos 1556 et 2790 avec vierge dadophore sur l'ante ; aussi terre-cuite de Calymna au British Museum, *AM*, 1888, p. 205, pl. V ; relief de Magnésie du Sipyle, *AM*, 1888, p. 202, et les reliefs d'Éphèse cités à la note suivante.

(2) Keil, *Jahreshefte*, 1915, p. 66 s. : *A-O* se retrouvent dans Conze ; Keil, *AA*, 1930, p. 450, fig. 7 et *Jahreshefte*, 1926, *Beibl.*, 258, fig. 49-51. A noter Keil *L* (= Conze *Q*) avec dadophore sur l'ante gauche. La déesse est dite ὀρείη ou Φρυγίη ; le dieu barbu, Zeus Patrôos ; le dieu jeune, Apollon Aristôuax ; cf. Hemberg, *Kabiren*, p. 245. Sur la Mètèr en Grèce, O. Walter, *Jahreshefte*, 1939, p. 53 s.

(3) Furtwängler, *Collection Sabouroff*, pl. 137 ; aussi S. Reinach, *RR*, *c* 485 ; S 120 ; cf. Schweitzer, *Jahrbuch*, 1931, p. 234.

(4) Nous rejetons donc la thèse de l'origine égyptienne du principe des figures étagées et reconnaissons une évolution propre à l'art hellénistique, sinon complètement détachée d'influences orientales. L'importance des données non égyptiennes n'a d'ailleurs pas échappé à Schweitzer ; cf. ses remarques, *l. l.*, p. 232 et 234. Ne faudrait-il pas se souvenir aussi de la place de Némésis à Smyrne et à Éphèse aussi bien que de celle tenue par la déesse à Alexandrie ?

A l'issue de cet examen, une remarque s'impose à nous avec insistance : la rareté des exemples relevés. A vrai dire,

Fig. 76. — Cybèle, relief Sabouroff.

leur nombre devait être plus considérable ; la plaque de terre-cuite de la collection Sabouroff offre les éléments d'un décor dionysiaque, et nous trouverons plus bas d'autres preuves

du rôle des figures étagées dans ce même décor, auquel le cycle d'Héraklès paraîtra lié[1]. Mais ces cas ne peuvent que confirmer les conclusions que nous avons à formuler. En réalité, l'adoption du cadre historié à figures étagées n'était pas exigé avec une égale urgence par toute espèce de culte et, disons-le, toute espèce de culte n'offrait pas la matière indispensable à un tel décor. B. Schweitzer, qui en fit la remarque[2], avait conclu à un lien étroit, et même nécessaire, entre le cadre historié et les cultes à mystères ; les exemples dionysiaques que nous citerons confirmeraient cette manière de voir, et les monuments mithriaques en donneraient la preuve ultime. Car si dans la religion grecque traditionnelle, l'image divine se suffisait à elle-même, Dionysos déjà et Cybèle, et à plus forte raison Mithra, offraient un monde de croyances et de rites plus riche et plus nuancé. Il reste donc que ce principe des figures étagées ne pouvait se développer que dans certaines circonstances, mais il reste aussi que sa rareté ne doit pas faire conclure à la manifestation occasionnelle et sporadique de quelque influence étrangère, « orientale » pour tout dire.

Mais les faits sont plus complexes ; ce que nous avons découvert jusqu'à présent, c'est l'amorce d'un système et cette découverte n'est pas négligeable. Mais il subsiste un écart sensible entre ce principe, somme toute rudimentaire, et la suite de panneaux à scènes complètes et liées entre elles, entre l'image de la divinité apparaissant dans sa majesté, entourée comme d'un chœur d'anges par ses suivants, et la figure du Tauroctone accompagnée de tableaux qui illustrent la légende de sa Vie.

B. — Le cadre historié avec suite de tableaux

1° *Les Tables iliaques.* — C'est en mettant l'accent sur ce caractère particulier des monuments mithriaques que Saxl en est venu à proposer son explication, explication qui soutient la dérivation des reliefs réto-rhénans de ces tableaux

(1) On peut rapprocher encore la plaque Campana, S. Reinach, *RR*, *b* 254, 2, du Louvre (Dionysos entre deux paires de figures étagées), et le miroir *ibid.*, *b* 12, 1, de Berlin (Aphrodite entre deux paires d'Éros) ; cf. plus bas, p. 454.

(2) B. Schweitzer, *Jahrbuch*, 1931, p. 237-238 avec références à Héraklès ; l'importance des monuments dionysiaques n'est pas signalée.

composites qu'on appelle les Tables iliaques[1]. Là, nous retrouvons de l'avis de Saxl le même principe du groupement autour du sujet principal d'une série d'épisodes secondaires et d'une série d'épisodes formant récit continu. Ainsi, sur une des Tables les plus anciennement connues, celle de Boville[2], le panneau central montre l'Iliou*persis* « selon Stésichore », la prise même de Troie, et ce panneau est compris *entre deux stèles sur lesquelles est gravé un résumé de* l'Iliade. Mais le poème homérique est au surplus illustré par une série de petits tableaux résumant chant après chant, à la partie supérieure d'abord *A*, puis sur le côté gauche de haut en bas, *B-M*, et sur le côté droit, du bas vers le haut, *N*-Ω ; enfin, au-dessous du panneau central, figurent l'Ethiopide et la petite Iliade. Très proche était la composition de la table de Sarti (fig. 77), pratiquement complète, mais aujourd'hui disparue. Si nous remarquons que le sens dans lequel sont disposées les scènes de l'Iliade est celui-là même que nous avons reconnu sur les reliefs mithriaques du groupe rétique (cf. ci-dessus, p. 374), nous pouvons croire que nous touchons au but.

A vrai dire, les hésitations sont d'abord permises. Un examen plus approfondi du problème accuse aussitôt des divergences, plutôt que des ressemblances, entre les monuments confrontés. Tout d'abord un récit du genre de celui de l'Iliade ou de l'Odyssée ne fournit en réalité pas le thème principal qui aurait sa place indiscutable au centre d'épisodes secondaires ; dans le cas de la Table de Boville, l'Iliou*persis* de Stésichore ne peut être intitulée qu'arbitrairement *Haupterzählung*, et l'Iliade d'Homère *Nebenerzählung*[3]. Le souci principal de l'auteur de ces Tables est manifestement, plutôt que de créer une composition bien ordonnée, avec subordination des scènes secondaires à un thème principal, de présenter une illustration complète de la Guerre de Troie. D'où la place que tient le texte sur ces monuments : nous avons vu les deux stèles inscrites sur la Table de Boville, et sur d'autres pièces la parole écrite reçoit un développement encore plus

(1) Saxl, p. 38-39 et S 123-124.

(2) S 124, schéma d'après Mancuso, *Mem. Lincei*, 308, 1911, p. 13 ; S. Reinach, *RR a* 286-287 (Jahn, *Bilderchroniken*, *A*) ; la tablette de Sarti, Jahn, *Bilderchroniken*, *B*.

(3) Saxl, p. 38-39.

considérable[1]. En fait, si l'on examine le groupe réuni sous le nom de Tables iliaques par G. Lippold, on s'aperçoit que son unité est formée moins par l'identité de la composition que par la parenté des sujets[2].

On n'a pu fournir d'explication satisfaisante de la destination de ces Tables. Si leur caractère didactique paraît évident,

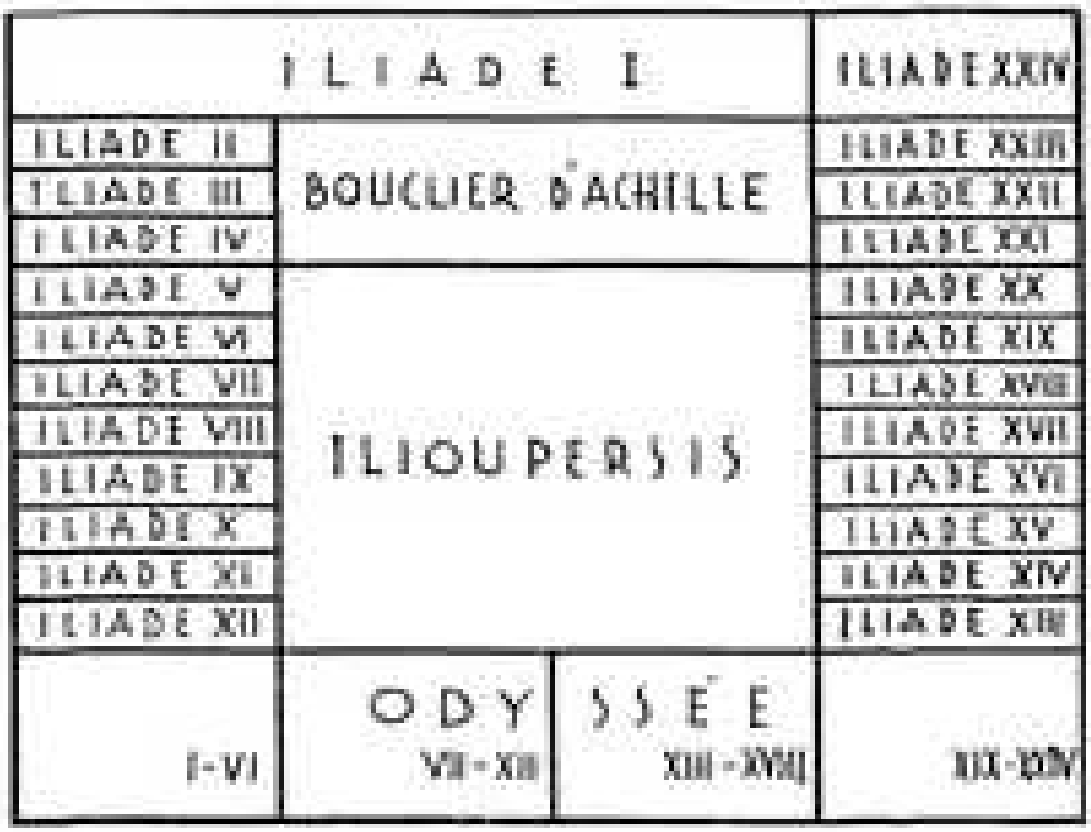


Fig. 77. — Composition d'une Table iliaque.

on n'ose soutenir leur emploi dans les écoles ; mais à quel besoin ou à quelle fantaisie répondaient dès lors ces illustrations cycliques ? Et n'est-on pas amené précisément à se demander s'il ne s'agit que d'une fantaisie strictement localisée

(1) Sur les Tables, cf. l'étude d'ensemble de G. Lippold, *RE*, *s. v. tabula iliaca ;* pour les monuments avec texte, *ibid.*, *A*, *B*, *E*, *F*, *G* avec colonnettes ; *D* avec revers portant le récit des légendes thébaines ; *K* à Naples, texte des deux côtés ; *L* au Musée du Capitole, avec chronique romaine.

(2) Les sujets se tiennent dans l'ensemble aux poèmes épiques et cycliques, Iliade, Odyssée, Bouclier (*N* et *O* de Lippold), légende thébaine *(K)*, mais chronique romaine sur *L*.

dans le temps et dans l'espace ? Les pièces ou fragments divers retrouvés proviennent pratiquement tous de Rome et environs, et par leur manière ils se révèlent comme appartenant sans doute à un groupe comme l'école néo-attique. Sur quatre des monuments connus figure le nom d'un certain Théodoros : conserverait-il celui de l'artiste qui conçut ce genre de tableau pour le plaisir et l'instruction de son public[1] ? Et ce nom ne serait-il pas celui d'un *Graeculus* inventif qui lança une mode à succès, mais passagère, à l'intention de ses clients romains ?

On hésitera ainsi à employer le terme de « dériver » pour définir les rapports entre reliefs mithriaques et Tables iliaques. Ces Tables elles-mêmes peuvent n'être que le cas le plus frappant d'un type de monument plus répandu. Elles ne présentent en tout cas souvent qu'un effort vers un idéal qui n'est pas pleinement atteint ; à l'heure actuelle, une seule d'entre elles révèle un schéma presque identique à celui des reliefs mithriaques. Sur un fragment de Table « odysséenne », récemment découvert, on voit un panneau central dans lequel figure Poseidon, le maître des destinées d'Ulysse, autour duquel se groupent les scènes de l'Odyssée[2]. Mais on entrevoit l'existence de monuments moins étroitement limités à l'illustration de textes littéraires et d'une même inspiration néanmoins. Sur un relief Albani[3], consacré à la gloire d'Héraklès, on voit dans la partie supérieure le héros se reposant au milieu du thiase bacchique, dans la partie inférieure des Victoires offrant une libation en présence du héros encore. Mais ce qui définit le caractère de la pièce, ce sont les deux stèles encadrant la scène du bas et qui portent le récit des Travaux. On imagine sans peine des monuments qui remplacent le texte gravé par des panneaux illustrant les Exploits ; et on n'a pas tort de les imaginer. Sur un relief de Naples (fig. 78), en tout cas, on voit Héraklès en compagnie d'Omphale au milieu d'un cadre historié formé par deux montants et un linteau ornés de la suite des Travaux. Le

(1) Sur Théodoros dont le nom se lit sur *A*, *C*, *N* et *O*, cf. Lippold, 1893 ; on est réduit à des hypothèses sur ce personnage.

(2) K. Weitzmann, *AJA*, 1941, p. 166, pl. I-II ; schéma de table iliaque, fig. 3 ; odysséenne, fig. 4.

(3) Lippold, *J* ; Roscher, *ML, s. v. Herakles*, 2251 ; S. Reinach, *RR*, *c* 140.

même schéma est adopté sur une mosaïque de Liria en Espagne[1].

Les Tables iliaques sont évidemment des œuvres profanes ; la mosaïque de Liria ornait quelque demeure ; seul, le relief

Fig. 78. — Travaux d'Héraklès (relief de Naples).

de Naples est votif. Ainsi le principe du cadre historié, comme on pouvait s'y attendre, n'est pas réservé aux sujets religieux ; il n'a même pas été inventé pour eux. Il représente un schéma commode qui se développa très certainement à l'époque hellénistique et qui fait partie de la diffusion que connaît

(1) Relief de Naples, S 122 ; S. Reinach, *RR*, *c* 74 ; mosaïque de Liria, Lippold, *Jahrbuch*, 1922, p. 1 s., avec étude du précédent.

à cette époque l'illustration cyclique — nous l'avons noté plus haut (cf. p. 418). Les Tables ne sont qu'une forme particulière de ce type d'illustration. Le pas qui restait à franchir, et il n'est pas de médiocre importance, est l'application de ce type au « relief cultuel » ; il est franchi dans le mithriacisme seulement. Si l'on note qu'il ne l'est, au surplus, que dans un groupe particulier des monuments de ce culte, on comprendra le mécanisme de l'évolution et la possibilité de rapports avec les Tables et les documents apparentés. Il a pu venir à l'esprit d'un artiste provincial de transposer à une échelle monumentale un principe conçu pour des dimensions moins ambitieuses, d'offrir à l'adoration directe un tableau dont l'inspiration première n'était que didactique. Il est ainsi permis de se demander si le mithriacisme ne connaissait pas d'abord des panneaux du genre des Tables iliaques illustrant la Vie du dieu, panneaux réservés à l'enseignement en quelque sorte, « même des illettrés », comme disait Cumont ; en partant de panneaux de ce genre, et soutenus par l'image du dieu flanqué de ses acolytes, les artistes du groupe réto-rhénan ont pu concevoir leurs grands reliefs cultuels.

2° *La structure architecturale.* — Nous avons noté que les monuments réunis sous le nom de Tables iliaques n'offraient pas de structure uniforme ; un examen même rapide des reliefs et peintures du groupe réto-rhénan nous met en présence d'un phénomène analogue. Il est clair que les différentes pièces de ce groupe tendent seulement vers une structure rigide et systématique. Même la forme simple des panneaux rectangulaires successifs n'est pas toujours réalisée. Ainsi sur le fragment du troisième Mithréum de Poetovio les scènes conservées sont placées de façon lâche sur le bord de la grotte ; nous avons fait remarquer plus haut que le cadre rocheux semble avoir agi comme une invitation au développement d'un cadre historié latéral, et nous avons rapproché quelques exemples romains et italiens de ce développement (p. 398). Avec le relief du premier Mithréum du même endroit, nous sommes tout près de la formule des panneaux superposés, malgré l'absence de listels de séparation. A Virunum, un pas est fait dans le sens d'une structure architecturale, puisque nous avons des pilastres à bord mouluré, mais les scènes ne sont pas séparées avec netteté et paraissent encore figurer en partie

sur un fond de rocaille. Les fresques du Palazzo Barberini et de Doura, ainsi que les monuments de Mauls et de Castello di Tueno offrent le principe des panneaux rectangulaires superposés ; sur le relief de Dieburg les tableautins encerclent complètement l'image du Tauroctone. A Doura, ils sont disposés en manière d'arcade ; à Neuenheim, ils forment une sorte de porte comprenant deux montants et un linteau ; Heddernheim et Osterburken se présentent comme des arcs ; enfin des élévations architecturales complètes avec architrave et frise et entablement sont réalisées à Strasbourg et à Sarrebourg. Il nous reste à examiner ce problème de la structure architecturale, tout en nous souvenant qu'il affecte seulement une partie des monuments et que sa solution ne décide pas de l'origine même du cadre historié ; ce que l'on peut savoir sur ce dernier point vient déjà d'être exposé.

a) *La thèse de la porte sacrée et les monuments réto-rhénans.* — La forme du cadre historié des reliefs mithriaques rhénans a suggéré à Cumont et à Drexel l'idée que le groupe central se trouvait là comme érigé à la manière d'une statue dans une porte dont le montant et les linteaux forment cadre, et cadre recevant sa décoration propre[1], et ils prétendent l'un et l'autre rattacher cette construction aux « portes sacrées », dont l'image nous est conservée maintes fois sur les représentations d'inspiration hellénistique, tant peintures que reliefs ; le caractère oriental du principe apparaîtrait ainsi doublement et dans la tradition religieuse et dans la tradition artistique.

Cette thèse, séduisante au premier abord, se heurte à une double difficulté. D'une part, la porte sacrée reste toujours une construction énigmatique, et l'on peut croire que ce terme commode, comme d'autres du même genre, recouvre simplement l'ignorance de sa signification véritable ; on ne saurait à l'heure actuelle encore citer un seul exemple matériel de monument correspondant à l'image des nombreuses peintures de Pompéï, et les constructions à propos desquelles on fait entrer en scène la « porte sacrée », tels les arcs de triomphe romains ou les monuments distyles de la Grèce ou de la Syrie, ne sont au mieux que des dérivés, des reflets plus ou moins lointains de ce modèle hypothétique. Au surplus,

(1) Cumont, *Mysterien*, [3], p. 213 ; Drexel, *Kastell Stockstadt*, p. 77 ; *RM*, 1920, p. 58-59, avec références ; discussion dans Saxl, p. 40.

la porte sacrée n'a guère que le caractère sacré en commun avec les arcs de triomphe ou les monuments de Mithra : ni la structure, ni le décor ne permettent un parallèle étroit. Telle qu'elle nous apparaît sur les représentations citées, cette porte ne possède jamais de décor ou végétal ou animé, et elle n'était sans doute guère susceptible d'en recevoir ; servant de support à quelque urne, ou à tout autre objet, et d'appui à un arbre qui passe son bras noueux à travers la baie, elle semble refléter la forme sans doute hellénisée d'un culte fondamentalement aniconique et rustique[1]. Nul chemin sûr ne mène de là aux constructions somptueuses des arcs ou au décor riche et complexe des reliefs mithriaques. On aurait pu rapprocher avec plus de raison d'autres portes profanes ou sacrées, portes de villes, de temples ou de palais dont les montants et le linteau sont à l'occasion ornés de figures ; le principe est ancien, nous l'avons dit, et nous aurons l'occasion d'en rencontrer encore des exemples.

Au surplus, nous venons de l'indiquer dans nos remarques préliminaires, la thèse discutée ne fournirait qu'une explication partielle puisqu'elle ne saurait s'appliquer qu'à un certain nombre des monuments conservés. Et d'abord, auxquels de ces monuments songerons-nous ? Si nous nous en tenons aux portes sacrées des peintures pompéiennes et autres, nous envisagerons les constructions de Neuenheim et aussi de Sarrebourg et de Strasbourg ; si, au contraire, nous avons les yeux fixés sur le relief d'Osterburken ou celui de Heddernheim, nous serons tentés de suivre Saxl. Ce dernier[2], dans des remarques pleines d'intérêt, a fait une place à l'influence des arcs de triomphe ; cependant dans

(1) Sur les peintures représentant des portes sacrées, Rostovtzeff, *RM*, 1911, p. 131 s. ; aussi *Bonner Jahrbücher*, 118, 1909, p. 280 s. ; 295-6. 1. Sur une transposition possible, l'arc des Argentiers à Rome, cf. Pallottino, *Arco degli Argentari* ; p. 53, rapports avec monuments distyles de Grèce et de Syrie.

(2) Saxl, p. 40-42. Les formules de Saxl, comme souvent, ne sont pas nettes ou suffisamment étayées de preuves. P. 41 : « *Zweitens hat Drexel wohl das Torartige richtig herausgefühlt, aber es sind nur wenige Reliefs wirklich torartig* » ; car les reliefs de Dieburg et de Neuenheim ne seraient pas plus « *torartig* » que le relief d'Héraklès de Naples ou les Tables iliaques ; cette assertion est du moins contestable pour Neuenheim. On trouvera encore aux mêmes pages l'affirmation de la parenté profonde entre le relief d'Elli-dere (C 122), Neuenheim, Sarrebourg et Dieburg, soit toujours la hantise de l'archétype commun à composition circulaire ; sur ce point pourtant Dieburg représente bien un cas unique.

l'ensemble, nous l'avons vu, il avait un sens plus exact que Cumont et Drexel des données véritables, et c'est en se posant le problème de la *Gruppenkomposition* qu'il a été amené à proposer les Tables iliaques comme modèles. Encore une fois, nous n'envisageons plus ici la question de l'origine du cadre historié, mais seulement une de ses formes, la structure architecturale. Les conclusions que nous fournira cette étude ne seront toutefois pas sans jeter une lumière singulière sur les conditions artistiques de la formation des monuments réto-rhénans.

b) *La place des reliefs du groupe réto-rhénan dans l'art provincial romain; la route Orient-Adriatique-Rhin et Danube.* — Il importe dans cette recherche de ne pas perdre de vue les résultats auxquels nous sommes parvenus dans notre étude de la formation des monuments ; on se souviendra donc toujours que les reliefs réto-rhénans représentent une formule locale et particulière, que le groupe rhénan lui-même témoigne d'une rationalisation dans la disposition des scènes et d'un perfectionnement dans la composition architecturale par rapport au groupe rétique qui conserve une formule plus ancienne. Or l'art romain des bords du Rhin est maintenant assez largement connu, grâce à un grand nombre de monuments publiés, pour permettre les rapprochements nécessaires et fructueux avec le groupe rhénan mithriaque ; les artistes à qui sont dues les œuvres de ce groupe doivent pouvoir se replacer dans l'évolution de l'art de la province où leurs créations furent découvertes.

Ce sont les restes, si lamentablement mutilés, du grand relief de Strasbourg (pl. V et fig. 70) qui nous fournissent un indice décisif. Le cadre est ici formé par deux pilastres latéraux coiffés d'un chapiteau corinthien. Mais c'est la subdivision interne de ces pilastres qui est révélatrice ; les figures de chaque scène sont placées devant une sorte de support de forme évasée vers le haut que nous désignerons, faute de mieux, et en raison de certaines ressemblances, du terme de « balustre ». Or ce détail remarquable reparaît sur certains exemplaires d'un groupe important de monuments de la région rhénane, les piliers funéraires si répandus dans la Belgique et la Germanie romaines. Rapprochons par exemple du relief de Strasbourg tel que nous avons pu le reconstituer un des plus élaborés parmi ces piliers, le monument le plus considérable découvert et recomposé avec les

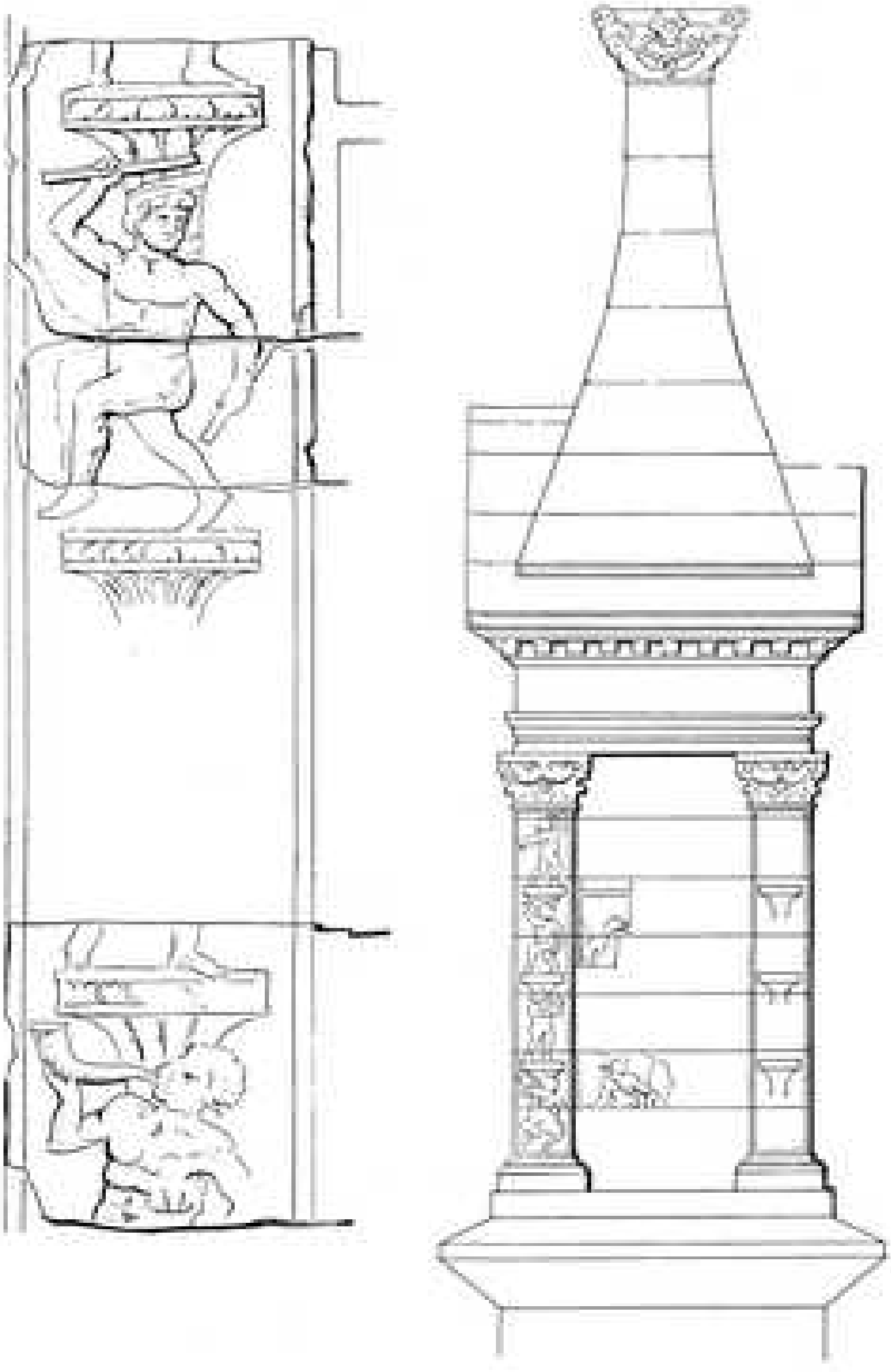


Fig. 79. — Pilier funéraire de Neumagen.

restes de Neumagen (fig. 79)[1]. On retrouve dans l'élévation exactement les mêmes éléments : deux pilastres latéraux subdivisés intérieurement par des balustres étagés devant lesquels se tiennent les figures (à Neumagen sur les côtés, membres du thiase) ; entre ces pilastres, le sujet principal (à Neumagen, sur la façade un grand relief surmontant la dédicace ; sur les côtés, deux reliefs étagés) ; au-dessus des pilastres, un entablement complet, architrave, frise et corniche, la frise ornée de figures (à Neumagen, animaux marins). Il est clair que l'auteur du relief de Strasbourg est sorti de la même école que ses collègues de Neumagen et les rapports peuvent être suivis sur d'autres monuments. A Sarrebourg, les pilastres possèdent encore un chapiteau, atrophié il est vrai, alors que les balustres ont disparu des pilastres et que l'entablement se trouve réduit à une lourde corniche. *De même à Neuenheim et à Heddernheim, il ne reste* que des montants subdivisés en panneaux rectangulaires et un linteau (ou deux) sur lequel se répartissent d'autres *scènes*.

Sur les piliers funéraires, la structure primitive se maintient avec plus de rigueur ; sur le plus fameux d'entre eux — et le plus récent — celui d'Igel, pilastres et entablement possèdent toujours la même organisation ; seuls, les balustres ont disparu des premiers, ici ornés des figures d'un thiase ou d'une Gigantomachie[2]. Mais ces balustres apparaissent encore sur d'autres monuments dont il ne reste que d'infimes fragments. Or le relief de Strasbourg est le monument rhénan le plus ancien qui nous soit conservé et le pilier de Neumagen est antérieur à celui d'Igel ; une même évolution affecte donc les deux séries, plus accusée sur l'une que sur l'autre. Et si l'on doute encore des rapports entre ces monuments de destination fort différente, nous ajouterons le témoignage d'un autre document mithriaque. Du troisième *spelaeum* de Heddernheim provient un pilier de petites dimensions (C 253 *j; haut. : 94 centimètres*), *malgré son organisation*

(1) Cf. von Massow, *Grabmäler von Neumagen ;* aussi *Germania,* 1923, p. 19 s., et *Germania Romana,* III, pl. 35 pour le « *Iphigenienpfeiler* ». Pour d'autres « balustres », cf. Arlon, E 4040 ; Spire, E 5959 ; Trèves, E 5225 ; Coblence, E 6183 ; Rottenburg, G 611 ; Berkach-Darmstadt, G 181.

(2) Dragendorff-Krüger, *Grabmal von Igel ; Germania Romana,* III, pl. 34 et 37, 2, et II, pl. 34, 3. Pour la scène de l'Apothéose, S 209.

complexe. La structure architecturale se répète sur la face et les deux côtés et elle comprend successivement une base ; un socle portant en façade la dédicace, sur les côtés les figures d'Oceanus et de Caelus, et couronné d'une moulure ; un étage à pilastres latéraux orné du Pétrogénès en façade et des dadophores sur les côtés ; un entablement couronné d'acrotères d'angle et d'un fronton cachant un toit à écailles à double versant. Or cette élévation, à la forme du toit près, reproduit sans nul doute possible, sous une forme simplifiée et sans le décor des pilastres, comme il est naturel pour un monument de cette taille, celle du pilier d'Igel et de ses semblables. L'aire de diffusion de ces piliers est assez vaste, mais son centre paraît être la vallée de la Moselle avec sa capitale, Trèves ; en tout cas, des restes découverts à Saverne (E 5663) nous mènent dans le voisinage immédiat de Strasbourg.

Ainsi se trouve définie l'école à laquelle appartiennent les auteurs des reliefs réto-rhénans ; mais nous pouvons aussi préciser les influences qui agissaient dans cette école. La question de l'origine des piliers funéraires a donné lieu à des thèses diverses. Si nous faisons abstraction de l'aspect religieux des monuments, il reste ou à se ranger aux côtés de Drexel[1], qui croyait à un développement de la stèle funéraire rhénane du 1er siècle, influencé par certains mausolées hellénistiques, ou aux côtés de Loeschke et de Kähler[2], qui défendent une simple transposition de ces mêmes mausolées en forme de tours. Ce que nous retiendrons ici, c'est cette double thèse de l'influence des monuments funéraires hellénistiques. Où convient-il de chercher ces derniers et comment se manifeste leur influence ? Ce sont des remarques de Drexel qui nous paraissent concluantes sur ce point.

Dans sa recherche de la patrie des mausolées en question, Drexel s'était laissé guider par l'examen d'un détail caractéristique : le toit pyramidal à écailles, symbole funéraire

(1) Drexel, *RM*, 1920, p. 27 s. ; dérivation du « *Nischengrabmal* », p. 39 ; chronologie, p. 33-35 ; critique dans Koepp, *Germania Romana*, III, p. 18, pl. 34 s. ; H. Kaehler, *Bonner Jahrbücher*, 139, 1934, p. 145 s.

(2) Pour un exposé du débat, cf. J. J. Hatt, *La tombe gallo-romaine*, p. 173 et p. 176, avec indications bibliogr. Kaehler, *Bonner Jahrbücher*, 139, 1931, p. 145 ; v. Massow, *Grabmäler von Igel*, soutenait un développement simple partant du cippe funéraire sans influence étrangère.

manifeste, et il a relevé son usage fréquent dans les nécropoles d'Aquilée et celles des sites voisins ; et d'Aquilée, des fils mènent de toute évidence vers l'Orient[1]. Mais Drexel n'a pas osé affirmer l'existence d'une voie directe menant d'Aquilée sur les bords du Rhin ; il l'écarte même d'un mot pour se prononcer en faveur d'une autre route qui mènerait, en partant de la capitale même de l'Empire, par Marseille et la vallée du Rhône, jusque sur les rives de la Moselle et du Rhin. La faiblesse même de son argumentation sur ce point a déjà été soulignée, sans qu'on ait d'ailleurs proposé de solution plus acceptable[2]. Or dans ce débat, les monuments mithriaques fournissent l'argument décisif. Nous avons reconnu plus haut la route jalonnée par les reliefs du groupe réto-rhénan, cette route qui, venant de l'Orient, aboutissait à un port du fond de l'Adriatique et se divisait dans les Alpes menant soit en Germanie, soit sur le Danube inférieur (fig. 82). On peut dire dès lors que le chemin suivi par les croyances qui permirent au dieu perse de conquérir l'Occident fut suivi aussi par les traditions artistiques qui aboutirent à la formation des monuments élevés en son honneur. La concordance entre les données artistiques et religieuses, complète et étroite, ne permet pas d'autre solution.

Ajoutons une remarque qui achèvera la démonstration. Drexel et Koepp ont eu l'occasion de souligner les divergences profondes qui opposent l'art provincial du Rhin à celui du Danube. Là, le pendant du pilier d'Igel est formé par le monument de Pettau (Poetovio). C'est le produit le plus étonnant de l'évolution de la stèle sur les bords du Danube ; il est le témoin de tendances décoratives analogues à celles que nous constatons sur le Rhin, mais d'une incapacité frappante de composition architecturale et de sens plastique ; *la stèle reste toujours stèle malgré les proportions du monu-*

(1) Drexel, *RM*, 1920, p. 47-48, pour Aquilée ; autres exemples à Pola et Zara ; aussi en Rétie-Norique (p. 52) ; sur l'origine asiatique, p. 50-51. Cette pyramide doit être considérée comme un symbole funéraire ; elle fait défaut sur le pilier de Heddernheim.

(2) Drexel, p. 52, sur l'influence possible d'Aquilée, déclarée inadmissible, p. 48 ; p. 59 sur le cheminement par Marseille ; même point de vue dans *Kastell Stockstadt*, p. 76, à propos de la formation des reliefs rhénans. Critique dans Koepp, *Germania Romana*, III, p. 20-22, où est rejeté l'intermédiaire marseillais et revendiqué le rôle de Rome et de l'Italie, mais où l'auteur ne se prononce pas sur les voies possibles. Rôle d'Aquilée admis par J. J. Hatt, *l. l.*, p. 180.

ment, la superposition des panneaux et le développement des figures sur les côtés[1]. Mais n'avons-nous pas nous-même souligné des divergences analogues entre reliefs rhénans et stèles danubiennes, entre composition architecturale et inspiration picturale ? Ajoutons la concordance des chronologies : début du IIe siècle pour les piliers funéraires, date que nous avons adoptée pour la création du relief mithriaque sur le Rhin. Ainsi le parallélisme est complet, et l'importance de la route Orient-Adriatique-Rhin (ou Danube) établie de manière sûre et définitive.

Les réticences que l'on relève toujours à l'égard de telles conclusions viennent sans nul doute de ce qu'elles réduisent le rôle de Rome et de l'Italie. Mais sur quoi repose notre appréciation de ce rôle ? Il semble que l'étude de l'art impérial mette de plus en plus en évidence l'importance des centres locaux et des tendances provinciales. L'art de la capitale, celui de la Cour impériale, assume à son compte les traditions de l'art hellénique et hellénistique ; contraint de puiser à des sources de vieille culture qui se trouvaient en dehors de l'Italie, il se tourna vers les anciennes capitales du monde grec et oriental. Mais les provinces elles aussi, désireuses de modèles, mais de modèles répondant à leurs exigences plus modestes, pouvaient puiser aux mêmes sources riches en données multiples. L'Empire était sillonné par des routes diverses qui toutes ne passaient pas par son centre, et ces routes étaient suivies par des voyageurs de culture et de formation diverses ; ceux qui prenaient le chemin de Rome n'avaient pas le même bagage que ceux qui dirigeaient leurs pas vers le Rhin ou le Danube. Nous croyons avoir établi l'existence d'une de ces routes impériales, celle qui joignait le Rhin à Aquilée et qui était reliée par cette dernière directement à l'Orient.

c) *Développement du cadre historié ; arcs de triomphe et piliers à rinceau animé.* — Il se trouve que dans le cas présent nous pouvons suivre avec plus de détails le cheminement du cadre latéral à figures étagées et contrôler ainsi nos déductions antérieures. C'est le mérite de Saxl d'avoir

(1) Sur le « *Pranger* » de Pettau, cf. *Germania Romana*, III, pl. 26 ; Schober, *Röm. Grabsteine aus Noricum und Pannonien*, p. 65. Sur les monuments du Danube inf., Drexel, *l. l.*, p. 45 et 53, et Koepp, *l. l.*, p. 11. Sur la *Kulturgrenze* marqué par le Noricum, cf. déjà Mommsen, *Gesch.*, V, p. 180.

souligné les rapports qui unissent certains reliefs mithriaques rhénans aux arcs de triomphe[1]. Le relief d'Osterburken et, de façon moins nette, aussi celui de Heddernheim ont remplacé le linteau droit de la série Strasbourg-Sarrebourg-Neuenheim par la baie cintrée comprise entre les pilastres latéraux et la coiffant. Certains arcs possèdent, en effet, un décor très analogue et nous fournissent des exemples frappants du principe des figures étagées. Cette relation, négligée par Drexel trop préoccupé d'expliquer la structure architecturale des piliers et leur couronnement à toit pyramidal, doit retenir un moment notre attention.

Le plus remarquable des monuments envisagés se dresse dans la province, à Besançon (S 126 ; E 5270) ; on l'attribue au règne de Marc-Aurèle (fig. 80). La baie est encadrée par deux pilastres subdivisés en panneaux superposés au moyen des balustres déjà rencontrés à Strasbourg et à Neumagen et servant de fond aux scènes figurées ; l'arcade elle-même est ornée d'une Gigantomachie dominée par la figure de Jupiter trônant sur la clef de voûte. Il y a plus ; chacune des piles de l'arc possède une architecture appliquée de deux étages de colonnes avec entablement, et tous ces éléments sont envahis d'une véritable végétation de figures, les colonnes ainsi que le champ qu'elles délimitent, les socles et les entablements. Mais on s'aperçoit sans peine que chacun de ces étages est encore le reflet de l'étage des piliers funéraires ou de l'élévation du monument de Strasbourg.

L'arc de Besançon n'est pas seul de son espèce. Sur les bords même du Rhin, à Mayence, s'élevait un autre arc de décor curieux (S 127 ; E 5726), dont l'image nous est conservée par des dessins. Nous n'y retrouvons pas la profusion de scènes relevée à Besançon ; elle a cédé la place à une luxuriante végétation de rinceaux et les figures se sont réfugiées dans les écoinçons de la baie cintrée ; mais l'archivolte est ornée des signes du zodiaque selon un principe que nous retrouvons sur les monuments d'Osterburken et de Heddernheim. Enfin nous possédons des indices précieux sur un troisième arc qui se dressait dans la capitale de l'Empire, mais dont il ne reste plus pierre sur pierre, un monument érigé par Néron, dont seules les monnaies nous

(1) Saxl, p. 10.

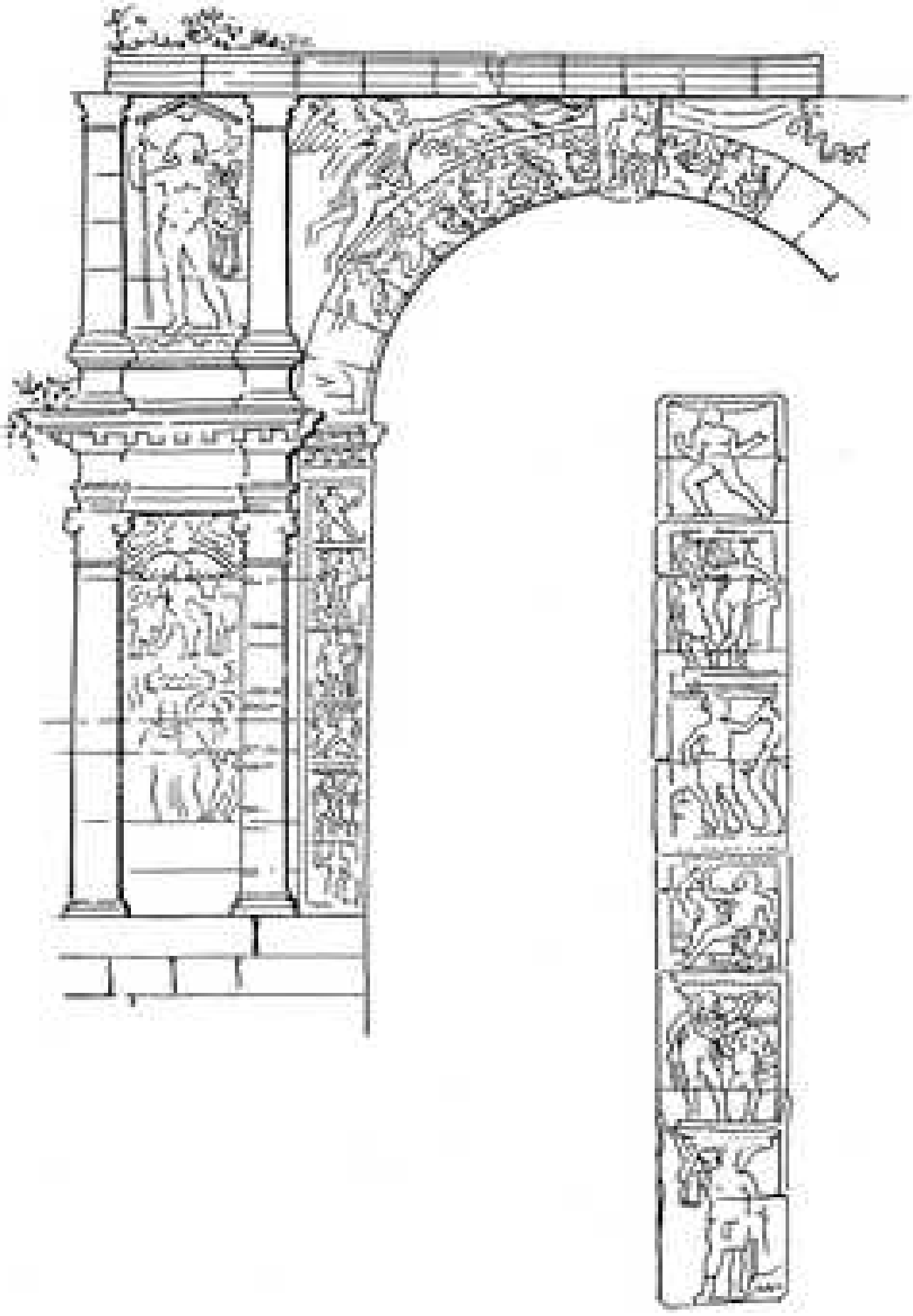


Fig. 80. — Arc de Besançon.

ont conservé le souvenir (S 121)[1]. La baie est encadrée de pilastres ornés de figures étagées. Nous voici dans le centre même du monde romain et en présence d'une création de l'art officiel : serions-nous donc amenés à réviser toutes nos déductions antérieures ?

La signification de ces trois arcs apparaîtra grâce au rapprochement avec d'autres monuments d'importance analogue et qui appartiennent eux aussi au grand art : nous ne les trouvons ni à Rome, ni dans les provinces occidentales. Voici d'abord un arc encore, mais d'un type particulier. Dans les Thermes d'Aphrodisias en Carie (fig. 81)[2], la colonnade Ouest d'une grande cour à péristyle est interrompue en son milieu par deux puissants pylônes ménageant entre eux une baie de quinze mètres de large. L'entablement de la colonnade qui se prolongeait jusqu'au bord de la baie portait une énorme archivolte qui couronnait l'ouverture. Les pilastres qui flanquent la baie sont couronnés de chapiteaux, se prolongeant par des plaques de frises, sur lesquelles sont sculptées de grandes figures demi-couchées. Mais la partie la plus originale de l'ornementation est offerte par les pilastres mêmes. Un opulent rinceau sortant d'un calice de feuilles d'acanthes placé à la base monte en décrivant d'amples sinuosités ; dans les enroulements du pilastre Nord, le seul qui soit bien connu, se bercent des figures animales ou humaines, une suite de figures, hommes et bêtes, groupées en une chasse, mais aussi quelques épisodes de la vie d'Héraklès, l'enfant étranglant les serpents et le héros terrassant la biche, ou encore, au sommet, une déesse au cerf. Le parallélisme avec les piliers funéraires de Neumagen ou le relief mithriaque de Strasbourg est encore indéniable : c'est, de part et d'autre, le même principe des figures étagées

(1) Noack, *Triumph- und Triumphbogen, Vorträge Bibliothek Warburg*, 1925-26, pl. XXXVIII, nos 5-10 ; Saxl, p. 38, signale les rapports avec les monuments funéraires en passant.

(2) Mendel, *Catalogue de Constantinople*, II, p. 177, nos 493 s. ; Squarciapino, *Scuola di Afrodisia*, p. 59 et pl. XIX-XX ; E. Will, *RA*, 1938, II, p. 233. Le décor de ces pilastres est moins systématique que celui de Leptis ; le rinceau à animaux ou à protomes d'animaux transparaît encore dans le thème de la chasse, mais il est clair que le pas aux figures étagées est déjà franchi. Dans quelle mesure cette évolution est dominée par la tendance générale de l'art impérial au décor historié (cf. p. ex. l'évolution parallèle du chapiteau historié), seules de nouvelles découvertes le montreront.

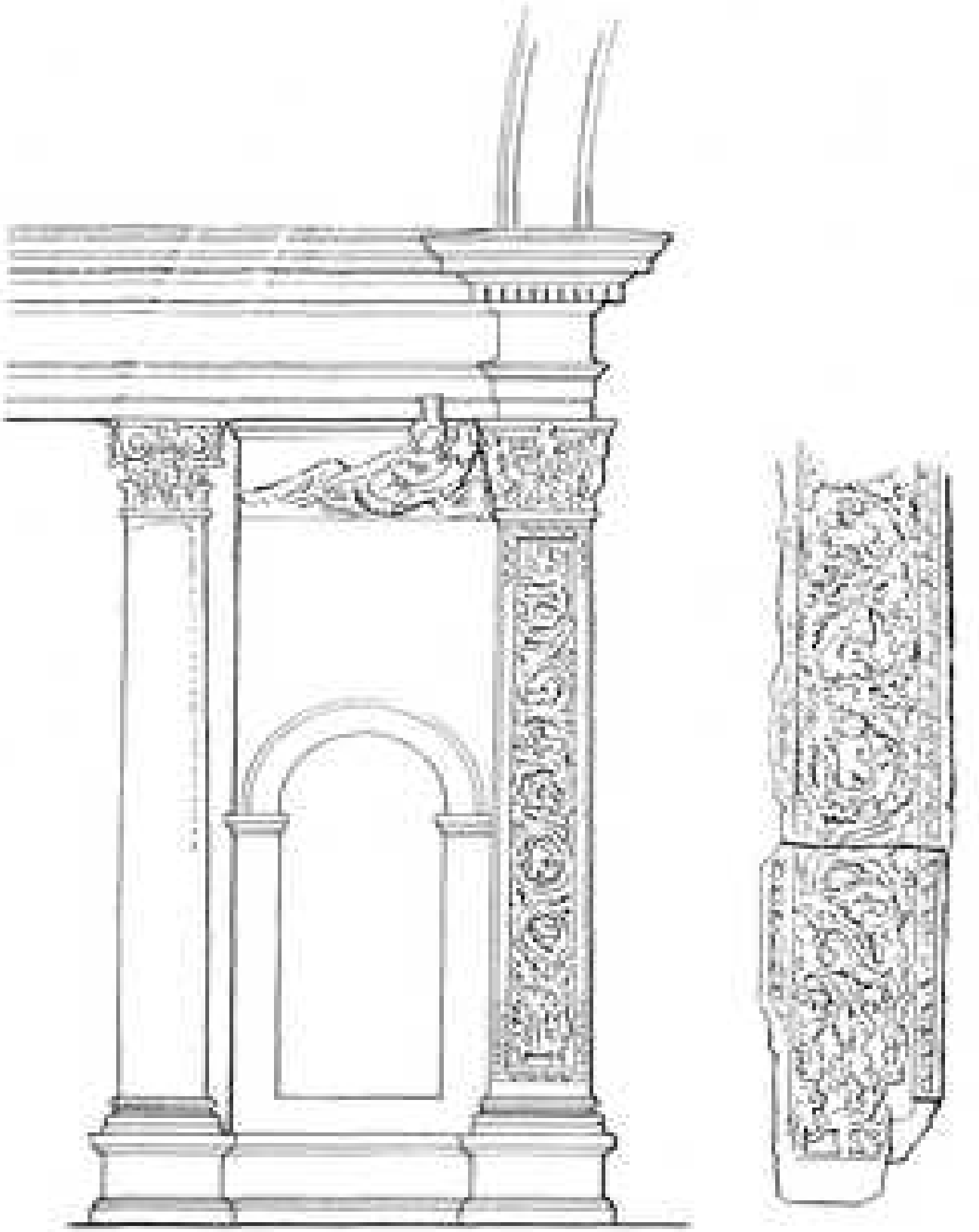


Fig. 81. — Exèdre des Thermes d'Aphrodisias (restitution hypothétique) avec restes de pilastre figuré.

et le même mélange de principe décoratif et d'illustration, ici les balustres superposés, là le rinceau vertical.

On a rapproché depuis longtemps ces pilastres d'Aphrodisias de supports d'un décor analogue qui ornaient la basilique de Leptis Magna ainsi qu'un arc édifié dans cette cité ; les archéologues italiens, qui ont mis au jour ces monuments remarquables, sont allés jusqu'à attribuer ce décor à la fameuse école de sculpture d'Aphrodisias. Les Thermes de cette ville sont en effet datés par une dédicace à Hadrien ; la Basilique de Leptis est une création de Septime-Sévère ; de même aussi l'arc[1]. Les pilastres qui flanquent la baie de ce dernier présentent le même rinceau unique vertical orné des figures du thiase bacchique ; sur les pilastres encadrant les niches de la Basilique, le système est perfectionné. Chaque face est couverte de deux rinceaux qui se croisent de place en place formant ainsi des médaillons à peu près circulaires ; et c'est dans ces médaillons que prennent place les figures, les membres d'une thiase encore, ou les épisodes de la vie d'Héraklès.

Les pilastres figurés d'Aphrodisias ou de Leptis ne sont cependant que les exemples les plus fameux de tout un grand groupe de monuments. Dans une étude récente[2], J. M. C. Toynbee et J. B. Ward-Perkins, poursuivant l'étude du « rinceau animé », ont pu réunir tout un lot de fragments très semblables à ceux qui viennent d'être décrits. En dépit de conclusions volontiers prudentes, deux faits paraissent devoir être retenus. D'une part, la faveur du « rinceau animé » dans l'architecture impériale a passé par diverses vicissitudes. On constate une première grande floraison sous les Flaviens ; le monument des Haterii nous fournit plusieurs types de pilastres à décor de ce genre ; puis le rinceau animé reparaît, après une éclipse au temps de Trajan, et avec une profusion inégalée à l'époque des Sévères. C'est à cette

(1) Squarciapino, *Scuola di Afrodisia*, p. 80 sur les *Aphrodisieis* à Leptis. Cette thèse a été critiquée par Ward-Perkins, *JRS*, 1948, p. 72, où l'on trouve un aperçu sur l'évolution du rinceau à médaillons. Sur les pilastres de la Basilique de Leptis, cf. Bartoccini, *Africa Italiana*, 1927, p. 53, 1928-1929, p. 44 ; Romanelli, *Leptis Magna*, p. 108 ; Squarciapino, *l. l.*, p. 87, pl. XXVIII-XXX et pl. V ; sur l'arc, Bartoccini, *Africa Italiana*, 1931, p. 31 s. et Squarciapino, *l. l.*, pl. XXX-XXXI, p. 93.

(2) *PBSR*, 1950, p. 1 s., *Peopled scrolls : a Hellenistic motif in Imperial art.*

époque que se placent les pilastres de Leptis, aux côtés desquels on placera comme dignes pendants des pilastres conservés dans les Grottes Vaticanes et ornés de thèmes apolliniens[1]. D'autre part, l'origine et la date de ce principe de décor peuvent être déterminés avec une certitude suffisante. C'est une stèle pergaménienne qui nous fournit le plus ancien exemple du rinceau peuplé de figures ; la forme donnée au rinceau est déjà celle du médaillon que forment deux tiges qui s'entrecroisent. C'est le schéma majeur et particulièrement favorable à l'insertion de figures complètes ou même de groupes de figures étagées, schéma que nous avons rencontré à Aphrodisias, à Leptis et à Rome[2]. La même tige à médaillons se retrouve en Orient ensuite, à la grande porte du temple de Bacchus à Baalbeck, et sur un linteau de Qanawat[3]. Ainsi l'on acceptera les conclusions de Toynbee et de Ward-Perkins : le médaillon végétal à figures, tout comme le rinceau animé de façon générale, est d'invention hellénistique et s'est développé d'abord et de façon régulière en Orient, sa patrie[4].

Ces remarques nous permettent de revenir aux arcs de triomphe cités ci-dessus et de mieux apprécier leur place dans le développement de l'art impérial. Voici d'abord celui de Néron. L'image des monnaies reste malheureusement discutable ; on peut croire qu'elle représente seulement une version simplifiée ; car il est peu probable que l'architecte de ce monument se soit contenté du procédé sommaire des tableautins étagés. Mais le décor était-il celui du rinceau à médaillons ou celui des balustres rencontré à Strasbourg et sur les piliers de Belgique et de Germanie ? En tout cas, l'on notera le soin qu'a pris le graveur de la monnaie d'indiquer l'existence de pilastres à figures étagées. Sans nul doute,

(1) *Ibid.*, pl. XXIV (Aphrodisias) ; pl. XXIV et XXV pour Leptis et p. 38 ; Grottes Vaticanes, pl. XVIII, p. 21 ; aussi monument des Haterii, pl. XVI, 1 et 2 ; pl. XIII, p. 14 et 15 ; Saint-Laurent-hors-les-murs, pl. XVII. Sur les différentes phases de l'évolution, p. 11, 15, 18 et 41.

(2) Pergame, *PBSR*, 1950, pl. XXII, 1 (*Altertümer von Pergamon*, VII 2, p. 323-326, n° 107, *Beibl.* XLIII).

(3) Baalbeck, *PBSR*, 1950, pl. XXII, 2, p. 33 (*Baalbeck*, II, pl. LI-LIII) ; Qanawat, Dunand, *Musée de Soueida*, n° 3, pl. V. En principe, ce rinceau à médaillons ne se trouve que sur les pilastres verticaux ; pourtant sur la porte de Baalbeck il se prolonge sur le linteau.

(4) *PBSR*, 1950, sur l'antériorité de l'Orient, p. 30 ; et p. 41.

ce détail constituait un des caractères originaux du monument, ce par quoi il se distinguait de ses semblables qui ornaient déjà la capitale ; et de fait, aucun des autres arcs romains ne possède un décor de ce genre[1]. Pas même celui de Septime-Sévère, bien distinct sur ce point de celui de Leptis élevé par le même empereur. C'est donc à la fois que ce type de pilastre historié n'était pas familier aux artistes de la capitale — ne serait-ce pas une preuve curieuse, mais nette, des goûts orientaux de Néron que son apparition sur l'arc érigé par cet empereur ? — et que, pour le moins, son usage n'était pas lié à l'arc.

Cette dernière remarque se trouve confirmée par les monuments déjà étudiés. A Leptis Magna, les pilastres font partie d'un décor interne, flanquant une large baie qui forme niche de fond dans la Basilique. A Aphrodisias les faits sont plus complexes. L'arc est engagé dans une colonnade et, de même que la niche de Leptis forme le décor de fond d'une salle, de même ici elle est l'ornement central d'une cour bordée de portiques. L'arc repose sur l'entablement du portique selon un principe qui n'est pratiquement jamais observé sur les arcs de triomphe véritables, où la baie est inscrite dans l'ordre qui orne les deux piles latérales. Sans doute l'architecte carien connaissait-il les arcs de triomphe ; les figures étendues des chapiteaux-frises répondent à celles qui trouvent place dans les écoinçons des arcs, mais la structure de l'ensemble rappelle bien davantage une niche du genre de celle de Leptis. Et si nous réfléchissons à la destination de cette niche de dimensions colossales, que pouvons-nous conclure sinon qu'elle abritait une ou plusieurs statues, sans doute celle de l'empereur Hadrien, dont le nom figure dans la dédicace de l'entablement[2] ? La même structure anormale réapparaît enfin sur l'arc de Besançon, rejoignant ainsi et expliquant le décor insolite : la baie n'est pas inscrite dans l'ordre des piles latérales, mais le monument possède deux ordres superposés dont l'un s'arrête au niveau des pilastres et dont l'autre encadre l'arcade.

Voilà des indices suffisamment clairs : les exemples cités

(1) Cf. en Orient encore, le pilier à panneaux étagés avec sujets dionysiaques d'Apamée de Syrie, F. Mayence, *Mélanges Dussaud*, II, p. 975, pl. I et II,

(2) Sur la destination de cette niche d'Aphrodisias, cf. nos remarques, *RA*, 1938, II, p. 233.

d'Aphrodisias d'un côté, de Leptis, de Besançon, de Mayence et de Rome, de l'autre, forment des cas d'exception ; ni dans leur forme ni dans leur décor ils ne répondent à la formule romaine classique ; ils représentent au contraire une solution particulière, dont le caractère principal est la subordination de la structure architecturale au décor. L'histoire du rinceau animé d'une part, les monuments d'Aphrodisias et de Leptis, de l'autre, nous renseignent enfin sur la patrie de cette formule exceptionnelle. Et ainsi, si même les reliefs mithriaques rhénans devaient leur structure à une imitation des arcs de triomphe qui se dressaient dans la vallée du Rhin, cette imitation nous mènerait encore, non point vers Rome, mais sans doute plutôt vers l'Asie Mineure, et en tout cas vers l'Orient hellénistique. Et voilà qui confirme pleinement nos déductions antérieures.

En réalité, nous venons déjà de l'indiquer, le pilastre orné du rinceau animé n'est pas lié à la structure de l'arc de triomphe ; il peut servir à son décor, comme à celui de maint autre monument ; sa valeur ornementale le destinait à toutes sortes d'emplacements et ne le réservait pas seulement aux grands monuments de l'architecture[1]. On pensera même plutôt qu'il se trouvait allié à des arrangements moins monumentaux, plus décoratifs, portes et encadrements de niches en particulier. C'est ce que feraient volontiers croire les reliefs mithriaques.

Nous voyons ainsi clair dans l'histoire du cadre historié à figures étagées. Libre d'attaches trop précises qui l'eussent uni à un type de monument défini, il était susceptible aussi de solutions diverses. Nous venons pour finir d'en reconnaître deux des plus importantes. D'une part, le rinceau animé vertical qui présente lui-même deux variétés, le rinceau simple et le rinceau double formant médaillons. De l'autre, les balustres étagés rencontrés à Strasbourg, sur l'arc de Besançon et sur les piliers funéraires. Il n'est pas possible à l'heure actuelle de présenter une esquisse, même lacunaire, de ce motif, analogue à celle du rinceau animé. En dehors des exemples cités, nous ne connaissons qu'un monument qui puisse être rapproché, une porte monumentale apparentée à celle de Baalbeck et réemployée dans la Basilique de Saint-

(1) Les exemples cités ci-dessus montrent suffisamment cette diversité d'emplacement.

Aquilin à Milan[1]. La deuxième face du cadre est ornée de canthares étagés d'où sortent des tiges végétales ; de place en place sont insérés des tableautins décorés d'un bige d'Éros ou des *emblemata* dionysiaques. Le monument appartient à l'époque des Flaviens et ses rapports avec l'art d'Aquilée ont été soulignés[2] ; ne faut-il pas le considérer encore comme issu de cette école d'inspiration hellénistique — et sans doute anatolienne — dont nous entrevoyons l'action à l'origine de nos monuments mithriaques rhénans ?

Ainsi rinceau animé, balustres étagés et autres arrangements apparentés ne sont que des variantes d'un même principe. Un même souci inspire les uns et les autres ; ils offrent, en effet, l'image d'un compromis indubitablement hellénique entre le décor architectural et le système des figures étagées. La superposition rudimentaire et brutale des panneaux rectangulaires, réalisée à Neuenheim ou ailleurs, ou même la succession des scènes des pilastres de Virunum, ne pouvaient satisfaire l'œil raffiné d'un artiste grec ; ainsi se développèrent les solutions à la fois décoratives et architecturales que nous venons de décrire. Leur caractère strictement hellénique, ou hellénistique, se trahit en outre toujours à leurs sujets. Nous rencontrons là encore ce répertoire de thèmes exclusif et borné, déjà reconnu plus haut : ce sont les cycles d'Héraklès et de Dionysos qui se trouvent le plus intimement unis au rinceau animé ou aux balustres étagés[3]. Ainsi, au relief de Naples ou à la mosaïque de Liria font pendant les pilastres d'Aphrodisias et de Leptis, tout comme au relief de Neuenheim répondent ceux de Strasbourg et de Sarrebourg.

Nous pensons ainsi avoir dégagé tous les facteurs qui contribuèrent à la naissance des monuments mithriaques à scènes multiples, avoir dévoilé toutes les influences qui se firent sentir dans leur élaboration. Avec une insistance

(1) C. Albizzati, *Critica d'arte*, 1937, p. 46 et 55.

(2) *Ibid.*, pl. 48, fig. 6 et 7 ; pl. 49-52, fig. 10-22. Rapports avec les monuments d'Aquilée, p. 58. On trouverait sans nul doute des parallèles dans le décor pariétal de Pompéi ; cf. sur l'origine de ce décor, le texte fameux de Vitruve sur Apatourios d'Alabanda (VII, 5, 5). Pour Aquilée, ci-dessus, p. 393 et n. 1 et p. 200 n. 2.

(3) Ces deux cycles vont de pair et se trouvent souvent liés ; cf. p. ex. sur le bord d'une coupe en argent du Musée National d'Athènes, attribuée au IIe s. ; cf. Matthies, *AM*, 1914, p. 104, pl. VIII-IX. Pour la diffusion des thèmes héracléens en domaine danubien, cf. le relief de Madara, S 105 et celui de Sofia, S 107 ; aussi S 76 et 73.

significative, les données nous ont toujours ramené à une même période et dirigé vers une même région, l'Asie Mineure, ou si l'on craint une précision trop grande, l'Orient hellénistique. La constatation capitale reste celle de la route jalonnée par les reliefs mithriaques eux-mêmes, de cette route qui achemine concurremment influences religieuses et impulsions artistiques des anciens centres de l'Orient hellénistique aux régions fraîchement conquises par Rome. En suivant cette route, nous avons suivi aussi une phase du développement de l'art impérial. Les monuments mithriaques du Rhin nous apparaissent comme un produit normal de l'art provincial qui fleurit au IIe siècle sur les bords du fleuve. Rien ne saurait mieux définir la place de ces monuments dans l'histoire de l'art de leur temps.

CONCLUSIONS

Les recherches et les démonstrations qui précèdent nous ont permis d'établir une série de conclusions partielles ; il nous reste à réunir et à coordonner ces conclusions, si nous voulons définir la place du relief cultuel dans l'art de l'Empire.

Les cultes dans lesquels, selon notre remarque initiale, le relief est la forme principale et presque unique de la représentation de la divinité, sont ceux de dieux étrangers au panthéon classique de la Grèce et de Rome, de dieux barbares, comme le Héros thrace ou les Cavaliers danubiens, ou orientaux, comme Mithra et le Jupiter de Dolichè. Il est clair que dans ce caractère étranger nous trouverons la réponse à plus d'une des questions que nous nous posons. Mais encore convient-il d'apprécier à sa juste valeur ce caractère, de se méfier avant tout des solutions simples et sommaires. Le problème du relief cultuel n'est pas de ceux qui se laissent trancher par la formule de l'« influence » ou de l'« *emprunt* ». Dans les séries que nous avons étudiées, seule celle du Jupiter de Dolichè peut prétendre à des traditions artistiques anciennes ; nous avons essayé de montrer que, dans la patrie même du culte, l'image divine était très probablement un relief ; mais nous avons aussi souligné à cette occasion que le relief cultuel n'était pas plus familier à l'Orient ancien qu'au monde gréco-romain (au plus peut-être, plus fréquent dans certaine région bien délimitée). Et si nous remarquons à quel point l'image de Mithra tauroctone constitue une rupture radicale avec les traditions véritables de l'Orient, nous ne croirons plus à la possibilité d'un emprunt, à la persistance d'un motif ancien, mais nous reconnaîtrons l'originalité de cette figure aussi bien dans ses traits que dans sa forme matérielle, le relief.

De façon générale, la « nouveauté » de l'image divine présentée par les reliefs cultuels nous a paru chaque fois

frappante. Mais cette « nouveauté » offre un double aspect. Tout d'abord la substitution du relief à la statue suppose sans nul doute un changement dans l'inspiration religieuse. Précisément cultes à mystères, comme ceux de Mithra et des Cavaliers danubiens, ou cultes « personnels », comme celui du Héros thrace, témoignent d'un tel changement. Nous avons souligné fortement les exigences particulières du croyant que révèle l'image du dieu immolant le taureau, du Héros chasseur, des Frères combattants ; cette image, avons-nous dit, avait pour fonction de rendre toujours présent aux yeux du fidèle l'acte sauveur du dieu. Dès lors on saisit l'avantage du relief sur la ronde-bosse ; l'illustration de l'action, la représentation des figures accessoires — mais indispensables — du cheval et du taureau, l'adjonction de symboles et de scènes secondaires n'étaient en définitive possibles que sous la forme graphique offerte par le relief. En un mot, c'est le sujet, un sujet nouveau et inédit, qui présida à la naissance du relief cultuel. Mais si la nouveauté du sujet justifiait le recours à des formes nouvelles, il faut ajouter que le caractère étranger des divinités facilitait ou même rendait seul possible la rupture avec les types traditionnels.

Tout lien avec le passé ne fut cependant pas rompu ; la difficulté consiste plus exactement à établir dans quelles données de la tradition les auteurs des reliefs cultuels furent amenés à puiser. Les plus importantes de nos séries nous ont fort heureusement permis de déterminer les modèles nouveaux et de définir leur nature. Ainsi le modèle direct de l'image du Cavalier thrace a été trouvé dans la représentation du Héros cavalier hellénique, le modèle des Frères danubiens dans celle des Dioscures helléniques ; et pour Mithra tauroctone le rappel du dompteur d'animaux hellénique paraît encore indéniable. Mais ce qui nous a semblé notable surtout, c'est la source commune de ces trois modèles dans le répertoire héroïque ; il est clair que l'artiste placé devant un sujet nouveau, devant des dieux si peu olympiens, a chaque fois opté résolument pour une formule moins sublime, que lui offrait l'art populaire plutôt que le grand art. C'est que le monde des héros et des divinités mineures, telles les Nymphes, semble avoir été traditionnellement voué au relief, en bonne partie sans doute pour des raisons pratiques très voisines (groupes de divinités, absence de naos, etc.)

de celles qui assurèrent la diffusion du relief cultuel. En définitive, l'image de nos divinités n'est pas une simple transposition de modèles étrangers, ou une assimilation complète avec emprunt pur et simple de types gréco-romains, mais une élaboration originale qui au respect de la personnalité divine joint la formule conforme aux traditions artistiques de la Grèce.

Nous avons résumé nos constatations par le terme d'*interpretatio graeca* ou *romana*. Nos reliefs cultuels sont bien le fruit de l'effort que déployèrent les civilisations de la Grèce et de Rome pour s'assimiler des divinités étrangères ; et, il convient de le souligner, le résultat fut une formule neuve et inédite à laquelle revient une place à part parmi les autres exemples de cette *interpretatio*.

Cependant l'examen du sujet, l'étude du fond religieux ne pouvaient nous mener plus loin et il nous restait l'essentiel de notre tâche, les problèmes de forme. Car l'*interpretatio graeca* ou *romana* apparaît dans le principe comme un compromis entre des civilisations différentes et même opposées ; ainsi le choix d'une formule éminemment hellénique, telle que l'image héroïque substituée à celle de la divinité, ne saurait faire préjuger des caractères de style qui seront donnés à cette image ; là, la possibilité d'une modification ou d'une altération des traditions grecques ou romaines restait ouverte.

Nous avons consacré d'abord un effort particulier à fixer les données chronologiques ; et nos conclusions, si elles ne sont en aucune manière révolutionnaires, si encore elles n'aboutissent souvent qu'à une approximation grossière, ne nous paraissent pas négligeables. On pouvait hésiter, en effet, sur la formule à adopter, *interpretatio graeca* ou *romana*. Le second terme se recommandait par la constatation simple que les monuments examinés appartiennent pratiquement sans exception à la période impériale, et c'est à cette période que se place de toute manière la grande diffusion du relief cultuel. Mais on avait déjà établi pour le Jupiter de Dolichè et celui d'Héliopolis, comme pour d'autres divinités asiatiques, que l'image offerte par les documents de l'époque impériale remontait en réalité à une formule hellénistique. Nous avons cherché à établir que cette formule hellénistique devait être admise pour le Cavalier thrace comme pour Mithra ; et l'on se souvient que pour l'image du Tauroctone nous avons conclu à une date relativement précise, celle de

100 ± avant J.-C. Il y a toutes les chances aussi que des divinités telle que Mèn ou Sabazios reçurent une forme nouvelle et hellénisée vers le même temps. L'exception majeure et irréductible paraissait constituée par les Cavaliers danubiens ; mais nous avons fait remarquer qu'on accepterait sans peine de placer la formation du type des divins Jumeaux à la même époque, si les données historiques ne nous forçaient pas à la rattacher à la conquête de la Dacie par Rome.

L'exception souligne ainsi, en définitive, un fait capital. La période hellénistique, en procédant à l'élaboration de nos reliefs cultuels, ne fixe pas seulement un type reproduit ensuite pendant des siècles ; elle fixe encore et surtout des principes de représentation. Ainsi il est indéniable que la cuirasse portée par les « dieux militaires » de nos monuments est la cuirasse romaine ; mais cette cuirasse ne fait que succéder à une forme plus ancienne de cette armure et l'image du dieu cuirassé et casqué est tout simplement hellénistique. Dans d'autres cas, comme celui du costume « phrygien », une telle adaptation ne fut même pas nécessaire : une formule grecque déjà ancienne se perpétue ici avec une ténacité extraordinaire. L'époque impériale ne fit donc que poursuivre une tradition solidement établie et fixée dans un âge antérieur.

C'est le moment de rappeler les conclusions auxquelles nous avait mené l'étude des « dieux cavaliers » ; le domaine de ces dieux fut, de fait, celui du monde hellénistique tel que l'avait délimité la conquête d'Alexandre ; le seul milieu dans lequel ils pouvaient prendre forme, le monde résultant de cette conquête. Il en va de même pour les autres dieux de nos reliefs cultuels. Dans la mesure où les monuments que nous avons étudiés, en particulier ceux de Mithra, furent découverts dans les provinces occidentales de l'Empire, il ne peut s'agir que d'une suite, d'œuvres en quelque sorte importées ou transplantées. Et lorsque nous devons conclure à une date impériale, comme pour la création des reliefs mithriaques à scènes multiples, nous ne pouvons éviter aussi de reconnaître l'action de principes fixés bien avant. En un mot, les reliefs cultuels représentent un cas particulier, mais net, d'*interpretatio graeca*.

La date relativement ancienne de la naissance du relief cultuel explique sans doute le plus surprenant de ses caractères. C'est à un art grec encore en pleine force d'expansion

qu'il incomba de donner un visage nouveau à des divinités orientales ou barbares, et c'est justement la prépondérance de l'élément hellénique qui nous a paru constituer le fait le plus remarquable dans l'étude de données qui jusque-là semblaient fournir une base solide à la thèse de l'apport oriental. Si, par exemple, il est bien établi que l'adjonction des luminaires célestes remonte en Orient à une antique tradition, nous avons vu cependant que non seulement la représentation anthropomorphique, soit sous la forme des chars astraux avec leurs cochers, soit sous celle, réduite, des bustes de Sol et de Luna, révèle une hellénisation profonde, mais aussi que la simple présence des luminaires était familière à l'art grec depuis une initiative due aux grands maîtres du Ve siècle. Il existait donc dès l'époque hellénistique deux traditions parallèles, si bien qu'il est difficile de faire la part de l'une et de l'autre dans le cas de monuments de la période impériale ; on peut admettre toutefois, avec quelque apparence de raison, que les conceptions orientales ont, sur ce point, renforcé et soutenu l'image créée par l'art grec.

Au contraire, il est inutile de faire appel à l'influence orientale pour expliquer l'habitude d'entourer l'image divine de tout un monde de symboles et d'attributs divers. Nous avons signalé que les exigences du sujet, les besoins somme toute de la propagande religieuse ou politique, devaient aboutir, dès l'époque hellénistique, au développement de ces symboles et attributs et à leur union directe avec l'image divine. Mais c'est sur un point où la thèse des influences orientales et des tendances non-helléniques paraissait la mieux établie que nous avons été conduits aux conclusions les plus inattendues : nous voulons parler du problème de la frontalité dite orientale. Non seulement cette frontalité s'est révélée comme dépourvue de racines dans les traditions véritables de l'Orient, mais son apparition dans l'art gréco-mésopotamien du début de notre ère représente, en réalité, un effet de l'influence de l'Occident sur l'Orient. Dans l'ensemble, les caractères de style nouveaux, manifestes sur nos monuments, s'expliquent dans la perspective d'une libre évolution de l'art gréco-romain. Les emprunts, nous en avons noté par exemple pour les diverses formes du dieu à l'animal, se réduisent à quelques schémas élémentaires.

Cette constatation demande quelque commentaire ; car certains répugneront sans doute à accorder une place à

l'image du Tauroctone dans l'évolution « normale » de l'art de la Grèce et de Rome. A vrai dire, l'appréciation de ce qu'il y a de grec ou de non-grec dans des œuvres comme les nôtres repose souvent sur un parti pris inconscient ou tacite. C'est une attitude courante — et aussi bien naturelle et compréhensible — de considérer que l'art grec a trouvé son expression parfaite dans l'œuvre des Phidias, des Polyclètes et autres grands maîtres du classicisme du ve siècle ; et l'on peut être tenté, en conséquence, de considérer toute déviation par rapport à cet idéal comme non grecque. Mais cette attitude ne saurait être celle de l'historien. Il est indéniable, certes, que la tendance à l'illusionnisme est le propre de l'art grec et le caractère par lequel il se distingue essentiellement des arts des autres peuples de l'antiquité. Mais l'art grec *ne se refusa jamais à la mission reconnue par tout autre* art de l'antiquité, celle de traduire une idée, religieuse, politique ou autre. Et voilà comment des principes contraires à la représentation illusionniste pouvaient faire dévier une évolution rectiligne. L'art grec classique — comme tout art classique — représente un moment de perfection, mais un moment passager seulement, lié à des données historiques particulières ; image d'un ordre défini, il impose un ordre défini dans les formules d'expression. Mais ces formules se montreront vite insuffisantes à répondre aux besoins et aux tendances plus complexes des époques postérieures, en particulier de celle que nous appelons hellénistique. L'horizon élargi du Grec de cette période, ne se bornant plus aux murs de la cité, la conquête de terres nouvelles et la rencontre de traditions toutes différentes entraînèrent des modifications profondes dans les esprits. L'étude de la frontalité nous a révélé un exemple saisissant de ces modifications ; ce qu'elle a d'« oriental », dans certains cas précis, c'est son caractère de convention rigide ; pour le reste, elle a ses sources premières dans le goût du pathétique et du théâtral, dans le désir de « présentation », dans certaines exigences sociales et politiques aussi, dont les manifestations premières se font sentir en Grèce dès après le triomphe du classicisme.

Ainsi un principe de représentation, ou un motif, qui paraît *inconnu dans le classicisme ou inconciliable* avec son esprit, n'est pas pour autant étranger à l'évolution normale et régulière de l'art grec. Nos reliefs cultuels appartiennent à cette évolution ; et si l'on pouvait être tenté de croire que

la diffusion de l'image de ces dieux barbares ou orientaux était le signe manifeste du recul de l'esprit de l'Occident — recul sur lequel le triomphe des cultes et croyances correspondants ne laisse par ailleurs guère de doute — un examen approfondi nous a montré que dans l'histoire de l'art de telles conclusions seraient fondamentalement inexactes.

Créations hellénistiques et représentatives de l'évolution de l'art grec, nos reliefs sont aussi de bons témoins de l'évolution de l'art de l'Empire, et non pas seulement dans la mesure où cet art perpétue la tradition hellénistique. Nous avons noté dans le cours de notre étude le caractère « populaire » de nos monuments ; mais ce caractère est d'abord la marque d'un art provincial. Le fait est évident pour les deux séries de Cavaliers dont le domaine ne dépasse pas de beaucoup leur pays d'origine ; et il est vrai aussi pour un culte « impérial » comme celui de Mithra. Dans l'histoire de l'art de ce culte, ce sont justement les variantes régionales qui se signalent comme les plus intéressantes. On est amené de la sorte à examiner nos reliefs sous un autre angle, en portant l'attention sur ce qu'ils nous apprennent du développement de l'art dans les provinces.

Ainsi la stèle danubienne avec sa composition complexe nous est apparue comme l'humble reflet de l'imagerie triomphale de l'Empire ; sa naissance nous a semblé liée aux goûts et aux capacités artistiques modestes du légionnaire ; son développement, soutenu par l'exemple d'une technique particulière, celle de la toreutique ; sa diffusion, assurée en partie par des ateliers de fondeurs et de ciseleurs locaux, mais sans doute apparentés à d'autres ateliers, qui s'égrenaient le long du Limes de l'Orient à l'Occident.

Si, dans le cas cité, on ne peut dépasser le stade des hypothèses vraisemblables, le culte de Mithra nous permet des conclusions précises, et c'est justement le problème des relations entre Orient et Occident que les monuments mithriaques éclairent d'un jour certain. Entre Orient et Occident, entendons entre *moitié orientale* et *moitié occidentale* de l'Empire ; car, issus des traditions hellénistiques, ces monuments appartiennent en propre à l'art de la moitié orientale et leur diffusion dans les provinces occidentales pose ainsi un problème dont la portée déborde les limites étroites d'un culte particulier.

Nous avons suivi plus haut la route par laquelle le mithri-

cisme parvint de sa patrie anatolienne sur les bords du Rhin et du Danube ; ce sont les monuments figurés de ce culte qui nous ont révélé, en la jalonnant, l'existence de cette route qui a joué un rôle capital dans la formation et l'épanouissement de l'art impérial sur le Limes germanique. Mais cette route, qui achemine les traditions hellénistiques, ne passait pas par la capitale de l'Empire, et ainsi se manifeste clairement, à côté de la « Reichskunst », l'activité de centres provinciaux indépendants, quoique de même origine hellénistique. Aussi bien l'image du Tauroctone de la capitale retient-elle rarement l'attention ; le relief à scènes multiples des bords du Rhin, au contraire, se place au nombre des créations originales de l'art impérial.

Ces remarques nous amènent enfin à considérer les causes profondes de la « médiocrité » de la plupart de nos reliefs cultuels, médiocrité que nous trouvons à la base du mépris dans lequel ils sont généralement tenus. Elle paraît sans doute d'abord liée au caractère provincial et populaire de nos monuments. Dans le cas des dieux cavaliers en effet, on peut croire que l'indigence du public et la vie étroite de provinces reculées s'opposèrent à la naissance d'œuvres d'art dignes de ce nom. Dans le cas du mithriacisme, qui groupa des adorateurs de conditions fort diverses, cette indigence peut surprendre davantage ; mais le caractère fermé du culte, qui l'empêcha toujours de soulever l'enthousiasme des foules ou qui le lui défendait même, constitua sans doute un frein puissant et invincible ; au plus, tel artiste, fier de son nom, signera-t-il un Tauroctone conforme aux meilleures traditions d'un goût classicisant.

Mais c'est devant ces quelques rares exemples de « bonne sculpture romaine » que nous saisissons peut-être les causes réelles et profondes de la médiocrité signalée. Car si les divers cultes auxquels appartiennent nos reliefs manifestaient bien une foi nouvelle et puissante, s'ils étaient capables de prendre la succession des cultes politiques et officiels moribonds, dans le domaine de l'art ils ne se révélèrent que traditionalistes, étroitement soumis aux conditions intellectuelles et artistiques de leur temps. Si l'Orient avait placé dans le berceau de certains de ces cultes nouveaux ses dons spirituels éternels, il avait été incapable d'ajouter celui de l'expression artistique ; c'est à la Grèce que l'on demanda le secours de son riche arsenal de formules.

Les grands reliefs mithriaques rhénans avec leur structure monumentale complexe, leur riche cadre historié constituaient en vérité une formule nouvelle et inédite dans l'histoire de l'art et de la religion antiques ; ils présentent encore à nos yeux la préfiguration la plus étroite — et avec les arcs de triomphe la seule que nous fournisse l'antiquité — des superbes porches des églises romanes et gothiques du Moyen Age. Mais nul chemin direct ne mène des uns aux autres ; ces reliefs à scènes multiples ne sortirent pas de la nuit des cavernes mithriaques, n'ouvrirent pas de voies nouvelles à l'art déjà figé auquel ils doivent leur origine et leur forme ; ils ne représentent qu'une création ultime, une tentative demeurée vaine et sans lendemain et non une innovation riche de prolongements futurs. Mais ne serait-ce pas parce qu'au moment de leur formation, au début du IIe siècle de notre ère, cet art hellénistique dont nous avons décelé partout l'impulsion puissante, était au terme de sa course, en quelque sorte, et pesait plutôt sur la création artistique qu'il n'était capable de la stimuler et de la réveiller ?

INDEX DES PRINCIPAUX SUJETS

Abdère : 67 ; 84 (fig. 8).

Acolytes : couple d' — avec Shamash, 192 ; 207 (fig. 38) ; dans la Syrie romaine, 196 ; en Anatolie, 197, n. 4 ; 204 ; *signification*, simples porte-flambeaux ou symboles de la puissance cosmique, 196 ; adaptation par l'art gréco-romain, 197.

Génies ailés de l'art gréco-romain, 200, n. 3 (fig. 34 et 35) ; Aphrodite aux Éros, 197, n. 4 ; 427, 432, n. 1. — avec Cavalier thrace, 68 ; — avec Cybèle, 429.

Cf. Animal ; Attis ; Cautès et Cautopatès ; Cybèle ; Dolichenus.

Aion-Kronos : — mithriaque : signification et nom, 187. Iconographie : prototype égyptien proposé par R. Pettazzoni, 189 ; plutôt syro-phénicien, selon Cumont, 191 ; démontré par rapports avec divinités à la gaîne, 192 ; date, 193 ; place, 363. Formes particulières : Oxyrrhynchos, 147, n. 1 ; 191 ; Castelgandolfo, 147, n. 1 ; 189, n. 4 ; 190 ; Modène, 186, n. 1 ; 188, n. 3 ; — gréco-romain : 188 ; Koureion d'Alexandrie, 189 ; Éleusis, 193, n. 3.

Alexandre : — cavalier, influence de cette image, 87 ; 115 ; — à la chasse, 67-68 ; 118 ; — « mourant », 178 s. — Hélios, 179. Portrait, 183 ; 185. Conquête d' — et conséquences, 124, 219, 310, 459.

Anaitis (Anahita) : culte en Asie Mineure, 150 ; 152 s. ; rapports avec Mithra, 152-153 ; avec Cybèle, 152 ; à Zéla, 160 ; acolytes, 204.

Anatolie : cavaliers et cheval, 73 ; 74 ; 75 ; 82 ; 83 ; 84 ; 85 ; 86 ; 110 ; 111 ; 118, n. 3 ; dieu cavalier, 104 ; 105 ; 106 ; 107 ; 114 ; 116 s. ; 124 ; dieu au taureau, 125 s. ; dieu au pied posé sur animal, 133 s. ; 139 ; Mithra, 146 s. ; 154 s. ; Aion, 191 ; Cautès et Cautopatès, 194 ; 196 ; 197, n. 4 ; 198 ; Attis funéraire, 198 s. ; cultes iraniens, 147 s. ; dieux à la gaîne, 191-193 ; Nikè sacrifiant, 174 s. ; Sol et Luna, 276 ; 277 ; 278.

Costume « phrygien », 266 s. ; frontalité, 227 ; figures formant

cadre, 427 ; étagées, 429 ; portes, 61 ; 427 ; 453 ; 455 ; rinceau figuré, 448-450 ; 453-454 ; symboles, 302 s.

Arcs, 448 ; 452 ; 453 ; plaquettes métalliques, 42 ; stèles, 27 ; 354.

Diversité, 134 ; 152 ; 153 ; 163.

Animal : — et dieu, importance du motif, 55. Dieu debout sur —, 125 ; type dolichénien, 125 ; héliopolitain, 129 ; origine plastique différente des deux types, 130 ; dieu trônant flanqué de deux . 131 ; — escabeau, 131 ; dieu assis sur —, 132, n. 1 ; dieu au pied posé sur —, Orient ancien, 133 ; Mèn, 134 ; Sabazios, 135 ; Grèce, 137 ; Mithra, 142 ; associations diverses, 140, n. 1 ; 141, n. 1 ; motifs grecs, 132, n. 1 ; 133 ; 137.

Signification des types : thèses diverses, 139 ; *distinction avec* « dompteur des fauves », 141.

Cf. Cavalier, Dieu cavalier, lion, serpent.

Aphrodisias : 69, n. 2 ; 448 ; 450-452 (fig. 81).

Aphrodite d' — , 192-193 ; 208 ; 303.

Aphrodite : — à la tortue, 137 ; au pied sur tête de taureau, 137, n. 3 ; avec Éros, 197, n. 4 ; 426-427 ; 432, n. 1.

Cf. Aphrodisias.

Apollon : Éphèse, 430, n. 1 ; Milet, 197, n. 4 ; Nicée, 354, n. 2 ; Patras, 137 ; Tarse, 138, n. 1 ; Thrace, 117.

Aquilée : 200, n. 3 ; 348 ; 393 ; 444 ; 454.

Cf. Mithra, monuments.

Artémis : 173 ; 174 ; 214 ; 252, n. 1. Cf. Éphèse.

Arts Mineurs : 47 ; 279 ; 307-310 ; 350 ; 354-355 ; 462. Cf. Camées, Cylindres ; Ivoires ; Monnaies ; Plaquettes métalliques.

Asclépios : en Thrace, 63 ; 117 ; Grèce, 137, n. 3.

Assemblée des Dieux : 234 s. ; 287 ; cf. Mithra, iconographie.

Assyrie : 42, n. 1 ; 93 ; 94 ; 95 ; 111 ; 127 ; 129 ; 227 ; 263, n. 4 ; Maltaï, 109-110 ; 127 ; 130, n. 3 ; 140.

Cf. *Mésopotamie*.

Athènes et Attique : 28 ; 60 ; 71 ; 72 ; 73 ; 75 ; 82 ; 100, n. 2 ; 170 s. ; 201 ; 236 ; 280 s. ; 334 ; 337 ; 338 ; 339 ; 340 ; 341 ; 342 ; 429.

Frise des Panathénées, 76 ; 83, 113 ; 236 ; 284, n. 1 ; temple d'Athéna Nikè, 236 ; 242 (fig. 42) ; stèles de cavaliers, 72 (fig. 2) ; 95 (fig. 11).

Attis : variété des figures nommées —, 199 ; — dits funéraires, 198 (fig. 33) ; caractère métroaque douteux, 199 ; 200 ; 203 ; pendants des Éros funéraires grecs, 200, n. 3 ; 428 ; type de « serviteur oriental », 201-203.

Cf. Cautès et Cautopatès.

Barbares : cf. Costume ; Triomphe.
Belevi : 202 (fig. 36).
Bès : 122 ; 190, n. 1 ; 224 ; 262, n. 1.
Besançon : 446 (fig. 80) ; 452.
Bizyè : 60 ; 63 ; 80, n. 1 ; 394, n. 1.
Brindes : 426 s. (fig. 73).
Bustes : recouvrement et recoupement des figures dans la céramique grecque, 290 ; représentation abrégée des figures accessoires, 291-292 ; en particulier des figures représentant les éléments, 293-294 ; origine grecque de cette représentation, 295.

Cabires : 62 ; 65, n. 1 ; 258, n. 1 ; 329, n. 1.
Cadre historié : cadre et encastrement, 25-27 ; 39, n. 1 ; 44 ; 427, n. 3.
Figures étagées formant — : critique de la thèse de B. Schweitzer sur leur origine égyptienne, 424 ; correspondants dans l'art grec, 426.
Figures formant — dans l'art grec et romain (portes, stèles), 427 ; passage aux figures étagées sur les reliefs du culte de Cybèle, 428 ; le relief Sabouroff et la place du procédé dans l'Asie Mineure hellénistique, 429 ; conditions religieuses nécessaires au développement du , 431.
Scènes figurées formant — : les Tables iliaques, origine et signification, 432 ; extension aux sujets religieux, Héraklès et Mithra, 435.
Figures étagées et scènes unies à cadre architectural : reliefs mithriaques et piliers funéraires de la Belgique et de la Germanie, 440-443 ; reliefs mithriaques et arcs de triomphe en Occident, 445-447 ; en Orient, 448-450 ; origine hellénistique et anatolienne, 444-445 ; 452-453 ; 454 ; procédés de l'adaptation au cadre architectural, les balustres, 440 s. ; 445 ; 453-454 ; le rinceau animé, 448 s. ; 450 s. ; les facteurs religieux, cycles d'Héraklès et de Dionysos, 454.
Cahier de dessins : 320 ; 414 ; 415 ; 417, n. 3 ; 418.
Camées : — de Paris, 346 (fig. 66) ; de Vienne, 346 ; de Belgrade, 102.
Cautès et Cautopatès : 194 s. ; signification et caractère astral, 195 ; 197 ; iconographie : pendants syriens et anatoliens, 196 s. ; rapports avec Attis funéraires, 198 ; date et origine, 204.
Cavalier : double usage du cheval, attelé au char et monté, en Orient, 110-111 ; en Grèce, 112 (dieux en char en Orient, 111 et n. 1 et 3 ; en Grèce, 112) ; conséquences pour la représentation des divinités, 111-112 ; triomphe du cavalier à l'époque hellénistique et romaine, 115 ; 118, n. 3.

Représentation : importance de la représentation du galop, 82 ; galop attique, 83 ; 86 ; galop allongé d'origine orientale, 83 ; adaptation de ce motif par l'art grec, 85 ; 88, n. 1 ; diffusion à l'époque hellénistique et romaine, 87 ; indice chronologique ainsi fourni, 88 ; galop volant, 88, n. 1.

Cf. Alexandre ; Chasse ; Dieu Cavalier.

Cavaliers danubiens : bibliogr., 9 ; les dieux : données et histoire du culte, 320 s. Problème du passage du cavalier unique aux cavaliers affrontés, 321 ; la triade secondaire : les serpents affrontés autour de l'œuf ou du vase, 321 ; la triade des bustes, 322 ; identité des deux triades, 322 ; signification cosmique des serpents, 323 ; rapports avec les Dioscures, 323-324 ; 329 ; anonymat, 32 ; 329 ; fonction : l'image du vaincu, 93 ; signification symbolique du combat, 122 ; rapports avec Mithra, 32 ; 324, n. 1 ; 329 ; 399 ; 401-402.

Le culte : 325 s. ; scènes de culte liées au Cavalier unique, 326 ; aux Cavaliers affrontés : cérémonies de mystères, « occultation », 326-327 ; « criobole », 327 ; autres cérémonies, 327-328 ; rapports avec culte solaire, 328-329 ; lieux de culte, 32 ; destination des monuments conservés, 31.

Chronologie : origine dace du culte, 328-329 ; date fournie par cette origine, 329 ; les plaquettes pannoniennes à placer au IIIe s., 329 ; rapports avec culte solaire d'Aurélien et fin du culte, 330.

Iconographie : reliefs de pierre, 30-32 ; plaquettes métalliques, 45 ; inventaire typologique, 315-317 ; antériorité des reliefs de pierre, 319 ; cahier de dessins pour les motifs, 320. Les Cavaliers : rapports avec Cavalier thrace, 30 ; 89 ; 320-321 ; modèle hellénique des « Dioscures au service d'une déesse », 90 ; 92 ; la figure du vaincu : origine et banalité dans l'art gréco-romain, 93-102 ; variantes, 107 ; rapports avec stèles mithriaques danubiennes, 401-402 ; indépendance des deux groupes, 403 ; emprunt du groupe trinaire lion-caractère-serpent sur les plombs pannoniens, 405. Costume, 257-258. Symboles, 301 ; 310 ; 325. Sol et Luna, 274 ; 276, n. 1 ; 328.

La composition par registres : sa raison d'être, 318 ; 325 ; rôle des symboles, 325 ; origine de la composition par registres et influence des arts mineurs, 353-356 ; évolution, 402-403., Frontalité, 220-221 ; 253-254 ; 255.

Monuments particuliers : plaquettes de Razgrad, 46 ; 90-92.

Cavaliers helléniques : reliefs de cavaliers en Grèce, 70 s. ; les types : à pied, 71 ; monté et combattant, 72 ; chassant, 72 ; au pas vers

autel et arbre au serpent, 74 ; *diffusion générale de ces types*, 75 ; significations : profane, funéraire et héroïque, 76-78.

Monuments particuliers : stèle de Déxiléos, 72 (fig. 11) ; 86, n. 1 ; 95 ; chasseur de l'Acropole, 72 (fig. 2) ; collection Barracco, 73 (fig. 4) ; stèle d'Abdère, 84 (fig. 8) ; relief de Smyrne, 74 (fig. 6) ; de Pythodoros-Pythès de Cyzique, 73 (fig. 3) ; plaquette d'Ilion 78 (fig. 7).

Cf. Cavalier.

Cavaliers militaires : 71 ; 72 ; 76 ; 77 et n. 2 ; 86 ; 87 ; 88 ; 93 s. ; *equites* sur les stèles de Rhénanie, 96-98 (fig. 12) ; 101-103 ; 111 ; 115 ; 120 s.

Cavalier thrace : bibliogr. : 8. Les monuments : reliefs, 24-30 ; forme et cadre, 25-27 ; origine locale, 27-29 ; destination, 29-30 ; chronologie, 56, n. 1.

Le dieu : nom, 59 ; 80 ; 107, n. 2 ; antécédents hellénistiques, 57 s. ; fonction : interprétations proposées, 59, n. 5 ; 65, n. 1 ; 79, n. 1 ; 105, n. 2 ; 116-118 ; aspects : propylaios, 60 ; chasseur, 79 ; 118 ; 122 ; funéraire, 79 ; génie protecteur et personnel, 79, n. 1 ; 118, n. 1 ; 124, n. 1 ; dieu thrace distinct et particulier, 65, n. 1 ; 117-118. Culte, 80 et n. 1 ; 91 et n. 4 ; sanctuaires, 29, n. 4 ; 56, n. 1 ; 117, n. 2.

Iconographie : Égypte, 57-58 ; 82 ; 107 ; les types classiques *A-C*, 66 s. ; modèle pictural à écarter, 67-70 ; modèles helléniques du héros chasseur (type *B* et *C*), 72-74 ; modèle hellénique du type *A*, 74 ; dépendance directe et étroite des reliefs du héros hellénique, 78-81 ; centres grecs, 81 ; modèle hellénistique révélé par forme du galop, 82. Costume, 85 et 257 ; frontalité, 220 ; 253-254 ; 255.

Figures accessoires : femme, 66 ; 92 ; écuyer, 67 ; 79 ; animaux, 67 ; 69 ; scènes additionnelles, 68 ; petits cavaliers, 68.

Monuments particuliers : documents égyptiens, 56-59 ; 254 ; thasiens, 56, n. 1 ; 59 ; thraces hellénistiques, Bizyè, 60-63 ; Odessos, 63 ; Tomi, Istros, 64 ; propylaios, 60 ; relief de Salonique, 62 (fig. 1) ; 67 ; plaquettes de Razgrad, 90-92 ; *Dominus Rincaleus*, 101. Douteux, 64, n. 4 ; 81, n. 1.

Çavuş Köy : 73 (fig. 5) ; 83.

Chasse : — à cheval, Assyrie, 111 ; Grèce et Rome, 118 ; signification symbolique, 73, n. 2 ; 124, n. 1 ; représentations, 67-68 ; 72-73 ; 118 ; — d'Éros, 69.

Cf. Alexandre ; Cavalier ; Cavalier thrace.

Cheval : cf. Cavalier.

Cilicie : 156 ; 164 s.

Corinthe : 78.

Costume : — des dieux étrangers dans l'art gréco-romain, 255 s. ; caractère de convention de ce —, 270-271.

— *militaire des dieux orientaux*, 258 s. ; *apparaît à l'époque* hellénistique, 260 ; n'est pas le propre des dieux de militaires, 258-260 ; ne traduit pas la notion de *militia dei*, 260-262 ; cas des dieux de Palmyre et de Doura, 262-263 ; marque des divinités protectrices suprêmes des Sémites, 263-264 ; adopté comme telle par l'art hellénistique et romain, 265-266 ; 269 ; 105.

— oriental (« phrygien ») : origine et caractère conventionnel dans l'art grec, 266 ; conféré aux peuples orientaux à l'exclusion des Égyptiens, Phéniciens et Syriens, 267-268. Ambiguïté du terme : « phrygien », 177 ; 269, n. 3 ; 267, n. 4.

Cybèle : motif, 132 ; rapports avec Mithra, 152, n. 3 ; Anaïtis, 152 ; acolytes : vierge et échanson, 200 ; 429 (fig. 75) ; Gallia à Thasos, 59 ; plaquette sabaziaque, 43 ; relief Sabouroff, 430 (fig. 76) ; plaquette de Lyon, 46, n. 2 ; reliefs d'Asie Mineure, 354, n. 2 ; patère de Parabiago, 276 ; 294 ; 354.

Galles : 43-44 ; 49-50 ; 199 ; antre et rocher, 205 ; 421 ; torches, 197 ; *typus*, 49 ; taurobole, 309, n. 1 ; 327.

Cf. Acolytes ; Attis ; Cadre historié.

Cycle d'images : 415 s. ; 437.

Cf. Tables iliaques ; Mithra, monuments à scènes multiples.

Cylindres : 111, n. 3 ; 126 ; 127 ; 128 ; 131 ; 134 ; 140 (fig. 23) ; 141 ; 206 (fig. 38) ; 226 ; 227, n. 3 ; 279 ; 294, n. 6.

Cyrène : 228-229.

Dacie : 34 ; 45 ; 312 ; 313 ; 315 ; 316 ; 319 ; 324 ; 328 ; 329-330 ; 356 ; 399 ; 400 ; 401 ; 402 ; 403 ; 411.

Déesse syrienne : bibliogr., 132, n. 1 ; motif, 131-132 ; Thasos, 59 ; Zagazig, 137, n. 4.

Cf. Hiérapolis.

Dieu cavalier : *domaine du* —, 104 ; 124 ; Anatolie : Kakasbos et la critique du dieu cavalier anatolien par L. Robert, 104 ; Mèn, 107 ; divers, 120 ; Syrie, 105 ; cavalier solaire, 106 ; Anat-Asiti, 109 ; caravanes, 120 ; Égypte, cavalier solaire, 107 ; cavaliers asiatiques, 109 ; Horus et Bès, 121-122 ; Thrace, 117 ; Danube, 120 ; Grèce, 113 ; Rhin : le cavalier à l'anguipède, 98. Cavalier au serpent, 91, n. 5 ; 123, n. 2.

Origine du — : inconnu dans l'Orient ancien, 109 ; inconnu en Grèce, à part les Dioscures, 113 ; triomphe du cavalier à l'époque hellénistique et apparition du —, 115 ; 121 ; 124.

Signification : thèse de Perdrizet reprise par L. Robert, 105 ; H. Seyrig, 105 ; le cheval insigne national ou social ou, au contraire, insigne fonctionnel, 106 ; 124 ; faiblesse de la thèse de Perdrizet, 116 ; caractère fonctionnel du —, Hélios, Sélénè et Mèn, 106-108 ; le Héros chasseur thrace, 118 ; Mithra et Sabazios chasseurs, 119 ; Cavaliers danubiens et anatoliens guerriers et combattants, 120 ; signification symbolique de la chasse et du combat, 122 ; survivance du type, 123.

Cf. Cavalier thrace ; Cavaliers danubiens.

Dionysos : en Thrace, 117 ; 331 ; Tanagra et Sinope, 197, n. 4 ; en char, 132, n. 1 ; sur vase, 342 ; cycle dionysiaque, 417 ; 426 ; 432 ; 452, n. 1 ; 454 ; sur vaisselle hellénistique, 307 .

Dioscures : — cavaliers en Grèce, 113 ; à pied, 71 ; 104 ; affrontés et immobiles, 90 ; à Salonique, 61 ; Sparte, 28 ; Pont-Euxin, 90, n. 1 ; rapports avec Cavaliers danubiens, 323-325 ; 329.

Dolichenus (Jupiter) : bibliogr. 12 ; reliefs et statues, 35 ; plaquettes métalliques en forme de feuilles, 37 ; triangulaires, 37 ; reliefs syriens, 35 ; 130, n. 3 ; 233 ; 265, n. 2 ; 268 ; image de culte de Dolichè, 143 ; 456 ; date, 458 ; *signa*, 38-39.

Iconographie : motif du dieu au taureau et origine syro-anatolienne, 126 s. (fig. 15 et 16) ; — le pied posé sur animal, 133 (fig. 18) ; — sans animal, 133, n. 1 ; costume, 256 ; militaire ou oriental, 259 ; signification, 263 ; 265 ; 268 ; Sol et Luna, 296 ; 298 ; frontalité, 220 ; symboles, 301. Génies apodes, 139 ; 196-197 ; 207 ; 261, n. 1.

Dompteur de fauves : Mésopotamie, 140 (fig. 23) ; Grèce, 139, n. 1 ; 141 ; Mithra, 215.

Doura : dieux (costume), 259 ; 262-263 ; 269 ; Zeus Théos, 111, n. 3 ; Zeus Kyrios, 232 (fig. 40) ; Arsou, 279 (fig. 51) ; Doliceneum, 148, n. 1 ; reliefs cultuels, 34, n. 2 ; *signa*, 38, n. 4. Frontalité, 221 s. ; 249, n. 2 ; 250, n. 2 ; scènes de sacrifice (Conon et Terentius), 240 ; Banquet, 254.

Égypte : dieux, 270 ; dieux militaires, 260-262 ; Héron, 56-59 ; 61, n. 1 ; 82 ; 107 ; cavalier solaire, 107 ; Mithra, 147, n. 1 ; 190-191 ; Aion-Kronos, 189-191 ; Némésis et figures étagées, 424-426 ; 430, n. 4 ; Horus cavalier, 121 ; livre des morts, 416. Frontalité, 223 s. ; costume, 267 ; représentation du vaincu, 94 ; cavaliers, 109 ; 111 ; 100 ; palmier-dattier, 42, n. 2.

Empereur : l'image de l' — et son influence : 68 ; 96 ; 100, 102 ; 103 ; 107 ; (cf. 67, 115-116 ; 120) ; 180 ; 237 ; 244 ; 258 s. ; 264 ; 344-348. Cf. Alexandre ; Triomphe.

Statue de Marc Aurèle au Capitole, 100.
Culte de l' — : 193, n. 3 ; 278 ; 297. Cf. Soleil, théologie solaire.
Éphèse : Artémis d' — : 46, n. 2 ; 138, n. 1 ; 192 ; 276, n. 2 ; 277 ; 303.
Éros : chasse d' —, 69 et n. 2 ; 448, — porte-flambeaux, 200 ; — avec Aphrodite, 197, n. 4 ; 426-427 ; 432, n. 1 ; — sacrifiant, 173 ; — sur sarcophages, 248.

Frontalité : le problème, 219 s. ; illogisme de la représentation de face dans les scènes narratives, 221 ; la — « orientale » dans l'Empire romain, thèses sur son origine, 221-222.
Origines : Orient ancien, face et profil en Égypte, 223 ; Mésopotamie, 225 ; révolution marquée par l'apparition de la — dans le relief oriental, 229 ; date de cette apparition, 225 ; 228-229 ; 254-255. Monde gréco-romain, 234 s. ; usage général de la face dans l'art grec, 234 ; la représentation de face dans certains sujets en Orient et dans l'art grec et romain : assemblées des dieux, 234-239 ; scènes de sacrifices, 239-242 ; exemples de l'influence de l'Occident sur l'Orient, 240-241 ; — « partielle » de l'art gréco-romain, 242 ; sa diffusion, 243-245 ; son apparition dans le relief grec, 246 ; influence de la ronde-dosse, 247 ; origine occidentale de la — « orientale », 248-250.
Frontalité-ronde-bosse et profil-relief : raisons de cette distinction, 223-224 ; 228-229 ; 247 ; la —, convention non-primitive, 225 ; 228-229 ; 243 ; la représentation de 3/4, 253-254.
— sur les reliefs cultuels, répartition de face et profil, 219-222 ; manifestation de la — « partielle » de l'art gréco-romain, 251-255.

Galop : cf. Cavalier.
Gè : cf. Tellus.
Gilgamesh : 140 (fig. 23) ; 168, n. 6 ; 226 ; 252, n. 2.
Grèce : image des dieux : 20 ; 55 ; 104 ; 114 ; 115 ; 123 ; 133 ; 138 ; 141 ; 181 ; 204 ; 215 ; 217 ; 255 ; 264 ; 270 ; 432 ; 457 ; influence, 52, 81, 88, 90, 169 s. ; 217, 240, 241, 249, 250 ; 265 ; 425-426 ; 456 ; 460 ; art classique, 82 ; 88 ; 112 ; 176 ; 188 ; 246 ; 255 ; 266 ; 340 ; 353 ; 461-462 ; principes artistiques, 83 ; 86 ; 95 ; 102 ; 113 ; 133 ; 137 ; 234 ; 235 ; 290 ; 295 ; 338.
Cf. Athènes et attique ; Illusionnisme ; Pergame ; Phidias ; Polygnote ; Primitivisme.

Hadad : 126 ; 128, n. 2 ; 130, n. 3 ; 259, n. 2 ; 263, n. 5.
Hélios : — cavalier, 107 ; 110, n. 2 ; en char, 108 ; 112 ; culte en Grèce, 110, n. 2 ; 280 ; 283, n. 2.

Cf. Soleil ; Sol et Luna.
Héliopolis (Baalbeck) : monuments, 451 ; 453.
Jupiter d' — : bibliogr., 129, n. 3 ; motif du dieu au taureau, 129 (fig. 17) ; gaîne, 138 ; 192 ; Sol et Luna, 277 ; costume, 258, 263 ; 265 ; date, 458 ; sanctuaire du Janicule, 191, n. 4.
Hellénistique : 65 ; 67 ; 82 s. ; 87-88 ; 118 s. ; 124 ; 138 ; 146 ; 168, n. 5 ; 172 ; 176 ; 183 ; 184 ; 186 ; 193 et n. 1 ; 208 ; 209 ; 211 ; 214 ; 217 ; 232 ; 241 ; 246 ; 253 ; 260 ; 261 ; 265 ; 271 ; 278 ; 304 ; 306 ; 307-309 ; 310 ; 311 ; 348 ; 353 ; 355 ; 415 ; 418 ; 443 ; 451 ; 454 ; 455 ; 459.
Héraklès : — dompteur de fauves, 173 ; 214 ; 216 ; Travaux, 417 ; 418 ; 432 ; 435-436 ; 448 ; 454 ; sur stèles thraces, 331 ; 435 ; relief de Naples, 436 (fig. 78) ; relief Borghèse, 241 (fig. 45).
Cf. Tarse.
Héros : culte, 76-78 ; influence de l'iconographie héroïque, 79-81 ; 123 ; 215-218 ; 255 ; 299 ; 457.
Cf. Cavalier hellénique ; Cavalier thrace.
Hiérapolis : groupe du temple d' —, 192 ; 259, n. 1.
Cf. Déesse syrienne.
Hittites et syro-hittites : 42, n. 1 ; 109 ; 110 ; 125 s. ; 130, n. 2 ; 227 (sites principaux mentionnés, Carkémish, Tell Ahmar, Tell Halaf, Zendjirli).
Horus : 121-122 ; 262.

Ilion : *70 ; 77 (fig. 7) ; 91, n. 5 ; 287.*
Illusionnisme : 220, n. 1 ; 223 ; 225 ; 228-231 ; 234 s. ; 242 s. ; 248-251 ; 295 ; 337-340 ; 349 ; 461.
Interpretatio Graeca ou Romana : 81 ; 88 ; 217 ; 270 ; 458-459.
Iran : cultes, diffusion dans l'Empire achéménide, 146 ; 148 ; en Anatolie, 149 s. ; en Égypte, 147, n. 1 ; mages, en Orient, 149 ; *154 ; 155 ; 156 ; dans le mithriacisme, 158, 160-161 ; Mithrakana,* 154 ; 155 ; 157.
Cf. Aion-Kronos ; Anaïtis ; Cautès et Cautopatès ; Mithra, Perse.
Istros : 64.
Ivoires : 343 ; 348 (fig. 65).

Jupiter : cf. Zeus.

Kakasbos : 27, n. 3 ; 104-105 ; 268, n. 1.

Leptis Magna : 147, n. 1 ; 450 ; 451 ; 452.
Lion : déesse au —, 127, n. 3 ; 129 ; 130, n. 2 ; 132, n. 2 ; — et

Mithra, 404 s. ; — et dieu cavalier, 67 ; 122 ; — et taureau, 59 ; 407, n. 3 ; — et cyprès, 407.
Livre antique : 415 s.

Mages : adoration des —, 343 ; 346. *Cf. Iran ; Mithra, culte.*
Médaillons : 122 ; 183, n. 4 ; 313 ; 315 ; 318-319 ; 360 ; 387, n. 4.
Mèn : iconographie : 134 s. (fig. 20 et 21) ; — cavalier, 108 ; 134, n. 2 ; centres, 134, n. 2 ; — avec symboles astraux, 276, n. 2 ; 300, n. 1 ; symboles, 302 (fig. 57) ; en Grèce, 135, n. 1 ; pendants syriens, 108, n. 2 ; 268, n. 2 ; plaquettes de Bala-Hissar, 42, n. 1 ; liens avec Anaïtis, 151 ; 153 ; avec Mithra, 159, n. 1.
Mésopotamie : dieu au taureau, 125 s. ; Mithra et figures mithriaques, 146 ; 168 ; 191 ; 194 ; 204 ; 206 ; cultes iraniens, 148 ; 149 ; cavalier et cheval, 110 ; 111 ; image du vaincu, 93 ; 94 ; frontalité, 225-227 ; symboles, 303, n. 3.
Cf. Assyrie.
Militaires : — adorateurs du Cavalier thrace, 56, n. 1 ; des Cavaliers danubiens, 103 ; 355 ; de Jupiter Dolichenus, 259-260 ; de Jupiter Héliopolitain, 259 ; de Mithra, 164 ; 259-260 ; 389 ; 395-397 ; 411, n. 2.
Dieux —, définition et costume, 259-260 ; 264 ; la notion de *militia dei*, 261-262.
et art, 47 ; 103 ; 350 ; 396 ; 462.
Mithra : bibliogr. : 10. *Culte de* — : mithriacisme à distinguer de culte iranien, 144 ; 145 ; 157 ; 162. Origines du mithriacisme : thèse de Cumont, 146 ; thèse nouvelle de S. Wikander, 145 ; 162 ; justification de l'origine cilicienne, 164 s. ; éléments iraniens, 163 ; 167 ; 187 ; 195 ; babyloniens, 168 ; 195 ; 206 ; syro-anatoliens, 168 ; 169 ; 193 ; 204 ; 206 ; originalité, 169-170. Chronologie : date de la formation du culte à mystères, 164 ; 167 ; 185 ; 216 ; apparition en Occident, 209 et n. 1 ; 411, n. 2 ; diffusion en Occident, 389 s. ; la route de l'Adriatique, 392-393 ; 443-445 ; importance des voies maritimes et commerciales, 395 ; rôle secondaire de l'élément militaire, 395-396.
Régions : Anatolie, 147 s. ; attestations du culte de —, 154 s. ; critique de ces attestations, 157 s. ; Égypte, 147, n. 1 ; 191 ; Grèce et cités grecques, 164 ; 185 ; 216 ; 394 ; Rome et Italie, 211 ; 392 ; 396 ; 414 ; pas de primauté de Rome, 210 et n. 1 ; 392 ; 395, n. 1 ; 414 ; pas de « papauté » mithriaque, 418 ; Danube et Rhin, cf. ci-dessus, diffusion en Occident, et ci-dessous, iconographie.
Le dieu : aspect héroïque, 215-217 ; 299 ; sauveur et médiateur,

168 ; 215-217 ; 253 ; kosmokrator, 298 ; signification des symboles astraux, 296 s. Rapports avec Anaïtis, 152-153 ; Cybèle et Attis, 153 et 198 s. ; 174, n. 2 ; Mèn, 159, n. 1 ; Héraklès, 157 ; 376, n. 2 ; Hermès, 157 ; Cavaliers danubiens, 91, n. 1 ; 324, n. 1 ; 401-402.

Mythes : les cycles de la légende, 364 s. ; premiers exploits, 366 ; 372 ; 378-379 ; lutte avec le taureau, 367-368 ; 369 ; 372 ; 380-381 ; conflit avec Hélios, 365 ; 373 ; 382-383 ; naissance, 369 ; 372 ; 376-377 ; 298 ; cosmogonie, 372 ; 376-377 ; seulement sur reliefs réto-rhénans, 369, n. 1 ; Oceanus, 365 ; 367 ; 368, n. 2 ; 371 ; 377, n. 1 ; *Transilus*, 368, n. 1. Le groupe trinaire lion-cratère-serpent, 404-409 ; le lion seul acolyte du dieu, 406 ; dans le cycle légendaire, 407 ; dans le rite, 408 ; le cratère, 408 ; le groupe particulier à monuments rhénans, 411 ; sur monuments des Cavalier danubiens, 401-402. La grotte, signification, 420.

Rites et mythes, 158, n. 2 ; 386, n. 2 ; sacrifice du taureau, signification dans le mythe, 177 ; 184 ; pour les fidèles, 213 ; 215 ; sacrifices, 214, n. 3 ; autels, 214 et n. 2 ; 422 ; torches, lampes et cierges, 197, n. 3 ; cratère 408-410 ; *spelaeum*, 22 ; 33 ; banquet, 408-409 ; 413 ; 414 ; grades du *miles*, 261, n. 2 ; du *leo*, 408-409 ; mages, 158 ; 160-161.

Iconographie. — Les monuments : reliefs et statues, 32-35 ; pièces métalliques, 41 ; 44 ; peintures, 210, n. 2 (cf. monuments à scènes multiples, inventaire typologique) ; destination, 33-34 ; importance relative de ronde-bosse, relief et peinture, 33 ; 210 s. ; 251 ; 413 ; 419 ; *typus*, 48.

Formation de l'iconographie dans l'Orient hellénistique, 186 s. ; 208 ; date, 209 ; diffusion en Occident et groupes régionaux, cf. ci-dessous, monuments à scènes multiples.

L'image du dieu : — cavalier, 119 ; 159 ; debout et à pied, 141 s. (fig. 24) ; 216. Le Tauroctone : nouveauté du motif, 142 ; choix du motif héroïque, 215 ; emprunté au répertoire grec, 216-218 ; 255. Origine du motif : thèse de Cumont sur le modèle attique, 170 ; critique de cette thèse, 174-176 ; importance capitale de la signification religieuse, 175-176 ; 252-253 ; atelier pergaménien soutenu par Cumont, 176 s. ; critique : regard pathétique et douloureux, 176 ; Alexandre « mourant » ou Mithra ? 178 ; regard pathétique = regard inspiré, 180 ; le regard inspiré de — dans les œuvres conservées, 182 ; importance capitale du mouvement de la tête, 184 ; 252 ; 227, n. 3 ; pas de preuves en faveur de l'atelier pergaménien, 185. La grotte, 357-360 ; 419 s. ; fait partie

de l'image primitive, 420 ; comprend arbres et autels, 421-422 ; dans les scènes accessoires (arcades), 359 ; 365 ; 366, n. 1.

Frontalité, 219-221 ; costume, 256 ; 259 ; 268.

Figures particulières : — Pétrogénès, motif et signification, 205 (fig. 37) ; modèle fourni par la représentation de Shamash, et caractère oriental du motif, 206 ; représentation en buste, 294 et n. 6 ; la scène de la Naissance, 368-369 ; 371 ; le Pétrogénès et le zodiaque, 298. — à l'arbre, pendants orientaux, 208 ; monuments, 372 ; 378-379 ; 421. — archer : pendants orientaux, 208, n. 2 ; monuments, 366 ; 369 ; 370 ; 372 ; 378-379 ; 413. — taurophore : origine, 208, n. 2 ; signification, 214 ; monuments, 369 ; 380-381 ; 371 ; 413.

Figures et scènes accessoires : importance, 211 ; 301 ; 356 ; les animaux acolytes, 211-212. Le groupe trinaire lion-cratère-serpent, 404 s. (fig. 72) ; modèles iconographiques, 409. Sol et Luna, 273 ; 354. Assemblée des dieux, 371 ; 384 ; 388 ; 391. Saisons et Vents, 384. Scènes traitées isolément en relief ou en ronde-bosse, 412-413.

Cf. Aion-Kronos, Cautès et Cautopatès.

Monuments à scènes multiples : le problème, 356 ; 364-365 ; 385. Inventaire typologique : la stèle danubienne, 356 s. ; les reliefs réto-rhénans, 361 s.

Composition : les scènes accessoires sur les stèles danubiennes, 365 ; ordre des scènes et agencement, 369 ; sens de lecture, 370 ; adaptation de la stèle danubienne aux données mithriaques, 369. Sur les reliefs réto-rhénans, 372 ; ordre des scènes, 373 ; sens de lecture, 373 (fig. 71). Origine de la composition à scènes multiples dans l'art mithriaque, critique de la thèse de l'archétype commun de F. Saxl, 385 ; rapports entre cadre et contenu, 386-387 ; 398 ; les différents sens de lecture et leur signification, 387 ; 412.

Formation des reliefs à scènes multiples, 389 s. ; dérivation des reliefs rhénans par rapport aux rétiques, 390-391 ; 393 ; démontrant existence de la route Orient-Adriatique-Rhin et Danube, 392-395 ; groupes régionaux indépendants, 396-397 ; 411 ; inspiration populaire fondamentale du relief à scènes multiples, 397-398 ; le centre du relief réto-rhénan, 399.

Formation de la stèle danubienne en Dacie, 399-401 ; adaptation d'une forme locale, 402 ; cf. 371 ; 423 ; stèles danubiennes sur le Rhin, 403-404 ; données chronologiques sur la formation des stèles danubiennes et des reliefs réto-rhénans : pas antérieurs au IIe s., 411.

Les données : le livre d'images mithriaque, 412 s. ; arguments favorables à la conception graphique des différentes scènes, 412-414 ; cahier de dessins ou livre sacré illustré, 414-415 ; pas de preuves suffisantes en faveur du livre sacré illustré, 415-417 ; le cahier de dessins constitué en Orient déjà, 418-419.

Les modèles : le problème du cadre historié, 423 s. ; imitation des Tables iliaques soutenue par Saxl, 432 ; plutôt monuments parallèles répondant à tendances didactiques analogues, 435-437 ; parallèle fourni par monuments illustrant les Travaux d'Héraklès, 435.

Structure architecturale du cadre historié sur les reliefs rétorhénans, 437-438 ; la « porte sacrée » de Cumont et de Drexel, 438-439 ; les arcs de triomphe selon Saxl, 439-440 ; rapports des reliefs mithriaques avec les piliers funéraires, 440 s. ; avec les arcs de triomphe, 445 s. ; la route Orient-Adriatique-Rhin et Danube et l'origine anatolienne et hellénistique du système, 443-445 ; 448-453.

Le principe des figures étagées formant cadre : origine hellénistique et anatolienne et aspects religieux, 424-431 ; cf. Cadre historié.

Monuments particuliers : Aquilée, 182 ; 184 ; 217 ; 393 ; 399 ; 420 ; 421 ; Besigheim, 369, n. 1 ; 379, n. 1 ; 403 ; Bologne C 106, 33, n. 3 ; 299 ; 397 ; Brigetio, 44 ; 299 ; 398 ; n. 1 ; 409 ; 411 ; Capoue, 210, n. 2 ; 269, n. 3 ; 413 ; Dieburg, 119 ; 159 ; 208 ; 363 ; 367 ; 368, n. 1 ; 372 ; 376 s. ; 404 ; 410 ; 413 ; 417, n. 4 ; 438 ; Doura, 34 ; 91, n. 5 ; 119 ; 148 ; 159 ; 160 ; 210, n. 2 ; 274 ; 298 ; 300, n. 1 ; 363 ; 372 ; 374 ; 375 (fig. 71) ; 376 ; 389 ; 390, n. 3 ; 391 ; 393 ; 399 ; 406 ; 407 ; 413-414 ; 418 ; 422 ; 438 ; Heddernheim, 33, n. 1 ; 34, n. 1 ; 208 ; 363 ; 376 s. ; 403 ; 410, n. 2 ; 421 ; 438 ; 439 ; 442 ; 446 ; Mérida, 141, n. 3 ; 186 ; Neuenheim, 33, n. 1 ; 91, n. 5 ; 119 ; 208 ; 363 ; 372 ; 373 ; 376 s. ; 388 ; 406 ; 407 ; 410, n. 2 ; 421 ; 438 ; 439 ; Osterburken, 33, n. 1 ; 119 ; 159 ; 363 ; 372 ; 375 (fig. 71) ; 376 s. ; 391 ; 410, n. 2 ; 438 ; 439 ; Ostie, 33 ; 153, n. 3 ; 178 ; 210, n. 2 ; 395 ; 414 (groupe de Criton) ; 182-183 ; 217 ; 256 ; Poetovio, 44 ; 208 ; 363 ; 368, n. 2 ; 376 s. ; 392 ; 395-396 ; 413 ; 437 ; Rome, relief Altieri, 142 (fig. 24) ; 216 ; 303 ; 407 ; 420, n. 2 ; S. Prisca, 210, n. 2 ; 413 ; 414 ; 197 ; Palazzo Barberini, 210, n. 2 ; 364 ; 372 ; 374 ; 376 s. ; 389 ; 397 ; 399 ; 410, n. 3 ; 413 ; 414 ; 422 ; 438 ; Sarrebourg, 33, n. 1 ; 366 ; 372 ; 376 s. ; 392 ; 395 ; 396 ; 413 ; 437 ; Sidon, 33, n. 1 ; 34, n. 1 ; 148 ; 182-183 ; 217 ; 256 ; 268 ; 300, n. 1 ; 309, n. 3 ; 413 ; Stockstadt, 41 ; 360 ; 361 ; 387, n. 4 ; 403 ; 412 ;

Strasbourg, 33, n. 1 ; 34, n. 1 ; 48 ; 153, n. 1 ; 362 (fig. 70) ; 366, 372 ; 376 s. ; 388 ; 390 ; 391 ; 404 ; 410 ; 411, n. 1 ; 412 ; 413 ; 421 ; 438 ; 439 ; 440 ; 442 ; 446 ; 448 ; 453 ; 454. Trébizonde, 91, n. 5 ; 119 ; 156 ; 158-160 ; 204 ; 406 ; Trêves, 188 ; 298 ; 406 ; 408 ; Virunum, 376 ; 389 ; 392 ; 393 ; 410, n. 2 ; 413 ; 454. Monuments douteux, 147, n. 1 ; 148, n. 2 ; 161 ; 162, n. 1 ; 209, n. 1.

Monnaies : 32, n. 2 ; 64-65 ; 67, n. 4 ; 80, n. 1 ; 91 ; 111, n. 3 ; 119 ; 129-130 ; 134 ; 138, n. 1 ; 196 ; 197, n. 4 ; 171 (fig. 25) ; 191 (fig. 31) ; 228, n. 1 ; 268, n. 2 ; 278 ; 294, n. 6 ; 304 ; 355 ; 451.

Mystères : 123 ; 124, n. 1 ; 308 ; 326 ; 327 ; 328 ; 331 ; 355 ; 432. Cf. Cavaliers danubiens ; Mithra, culte.

Naiskos : volets de —, 235, n. 2 ; 268, n. 2 ; 425 ; 428.

Némésis : 93, n. 3 ; 276, n. 2 ; 424 (fig. 73) ; 430, n. 4.

Nemroud Dagh : 153 ; 156 ; 157 ; 232 (fig. 39) ; 265.

Nikè : — *sacrifiant, le motif*, 170 s. ; *Balustrade d'Athènes*, 171 ; types hellénistiques et romains, 172-174 (fig. 27-29) ; frise du temple d'Athéna — d'Athènes, 236 (fig. 42) ; 247 ; — de Paionios, 137 ; — sur relief de Brindes, 425 (fig. 73) ; — sur monuments triomphaux, 344 ; 345 ; 349 ; — sur vase, 426 ; Mithra —, 162.

Nymphes : 21 ; 29, n. 4 ; 60 ; 207 ; 238 ; 421.

Odessos : 25 ; 63 ; 64 ; 65 ; 80, n. 1 ; 81, n. 4 ; 91 ; Theos Megas d' —, 64.

Orient et Occident : 52 ; 83 ; 84 ; 86 ; 87 ; 95-96 ; 101 ; 113 ; 114 ; 116 ; 133 ; 136 ; 137 ; 142 ; 169 ; 200, n. 3 ; 206 ; 216 ; 219 ; 222 ; 231 ; 233 ; 238 ; 240 ; 241 ; 243 ; 248-249 ; 265-266 ; 270-271 ; 278 ; 284 ; 290 ; 296 ; 299 ; 304 ; 310 ; 351-353 ; 370 ; 392 ; 418 ; 424 ; 426 ; 428 ; 444 ; 445 ; 451 ; 453 ; 455 ; 456.

Palmyre : triade, 277 ; dieux en costume militaire ou civil, 262-263 ; 259 ; 269, n. 2 ; frontalité, 221 ; 232 s. ; 239 s. ; 249, n. 2 ; 250, n. 2 ; temple de Bêl, 120 ; 234 (fig. 41) ; 239 (fig. 42) ; banquet funéraire et sarcophages, 202, n. 1 ; 254 ; autel romain de Malakbêl, 208 ; zodiaque, 309, n. 3 ; niches, 26, n. 1 ; 427, n. 3.

Pannonie : 45 ; 47 ; 276 ; 314-316 ; 330 ; 361 ; 396-397 ; 402 ; 410.

Parthe : 82 ; 84, n. 3 ; 101, n. 2 ; 115 ; 159 ; 221-222 ; 228, n. 2 ; 233 ; 250, n. 2 ; 260 ; 264.

Pergame : 70 ; 71 ; 107, n. 2 ; 136, n. 2 ; 164 ; 177 ; 185 ; 194 ; 237 ; 269, n. 1 ; 287 ; 304.

Perse : 145-146 ; 147 s. ; 163 ; 165 ; 177 ; 191, n. 2 ; 227-228 ; 266, n. 7 ;

269, n. 3 ; 284, n. 1. Grand Roi, 87 ; 111 et n. 2 ; 115 ; 343 ; 351-353 (fig. 67). Gréco —, 82 ; 84, n. 1 ; 83 ; 94 ; 177.
Personnifications : 207 ; 294-295.
Phidias : 83 ; 114, n. 2 ; 236 ; 237 ; 280 s. ; 284 ; 461.
Philippes : 21, n. 1 ; 27 ; 56, n. 1 ; 81 ; 101 ; 252, n. 1.
Piliers funéraires : 289 ; 440 s. (fig. 79).
Pinax : — chorégique et vases apuliens selon Watzinger, 332-334 ; 340 ; — votif à sujet divin, 340-342 ; 350 ; — de Ninnion d'Éleusis, 341.
Plaquettes métalliques : — dans divers cultes, 40-43 ; 46-47.
Cf. Cavaliers danubiens ; Dolichenus ; Mithra ; Sabazios.
Polygnote : 290 ; 333, n. 1 ; 342 ; 398, n. 3 ; 461.
Populaire : art —, 21 ; 88 ; 103 ; 244 ; 249, n. 1 ; 397.
Porte : culte et décor, 26, n. 1 ; 30 ; 60-63 ; 423 ; 424 ; 427 ; 438-439 ; 453.
Cf. Triomphe, arcs.
Primitivisme : 222 ; 223 ; 225 ; 228 ; 231 ; 243, n. 3 ; 244, n. 1 ; 248-251 ; 340 ; 462.
Propylaios : 60 ; 62 ; 65 ; 79, n. 2 ; 118, n. 1.
Provinces : rôle des — dans l'art de l'Empire, 56 ; 98 ; 101 ; 103 ; 104 ; 115 ; 138 ; 169 ; 211 ; 228 ; 243 ; 270 ; 304 ; 350 ; 355 ; 356 ; 361 ; 392 ; 396 ; 414 ; 437 ; 440 ; 443 ; 445 ; 459 ; 462.

Registres : la stèle à —s : diffusion limitée, 331 ; causes de l'adoption des —, 318-325 ; composition logique, 339 ; tradition à laquelle elle se rattache, 355.
Origine de la composition, 331 s. Les — sur les vases apuliens, 332 s. ; thèses de Watzinger et de Thiersch, 332-334 ; discussion de la thèse de ce dernier et originalité des vases apuliens, 334-340 ; probabilité de l'existence de pinakes votifs servant de modèles aux vases, 341-343 ; cf. autres monuments à sujets divins, 354-355. La composition par — sur les monuments triomphaux (ivoires, camées, arcs, etc.), 343-349 ; existence d'une tradition et importance des arts mineurs, 350.
Relief : — et ronde-bosse, 20 ; 23 ; 130-131 ; 143 ; 211 ; 224 ; 225 ; 226 ; 229 ; 247 ; 248 ; 249 ; 419 ; 457. — grec, 234 s. ; 245 s. ; 248 ; 280 ; 353 ; — romain, 242 s. ; — funéraires, 200 ; 202 ; 203 ; 255 ; 292 ; 303-304 ; 353 ; votifs, 238 ; 240-241 ; 243 ; 244 ; 245-246 ; 353 ; 428 ; — attiques doubles, 342 ; — encastrés, 26, n. 1 ; 39, n. 1 ; 44 ; 427, n. 3.
Relief cultuel : les monuments, 24 s. Définition, 19 s. ; définition générale, 19-20 ; importance du — à l'époque impériale ; les

séries, 20-21 ; limites flottantes entre relief votif et — ; justification de ce terme, 21-23 ; primauté du relief, 23 ; 51 ; terminologie, 48-50.

Formation : bases nationales, 456 ; religieuses, 457 ; modèle héroïque grec, 457 ; originalité, 458 ; origines hellénistiques, 459-460 ; place dans l'évolution de l'art grec, 461 ; de l'art de l'Empire romain, 462 ; traditionalisme et médiocrité artistique, 463-464.

— anciens, 20, n. 1 ; 143-144 ; 226 ; 227, n. 4.

Rinceau animé : 426 ; 448-451 ; 453-454.

Rome : art et monuments, 20 ; 52 ; 210 ; 211 ; 233 ; 242 ; 244 ; 245 ; 247 ; 249 ; 254 ; 294 ; 306-307 ; 350 ; 353 ; 392 ; 396 ; 414 ; 418 ; 445 ; 453 ; 455 ; 463.

Cf. Provinces.

Route : la — Orient-Adriatique-Rhin et Danube et son importance pour la diffusion du mithriacisme et de son art, 392 s. ; 443 s. ; 448 s. ; 463.

Sabazios : bibliogr., 13 ; le type gréco-romain du dieu posant le pied sur l'animal et ses origines, 135 s. (fig. 22) ; représentations en Anatolie, 136, n. 2 ; centres, 136-137 ; 269, n. 1 ; — cavalier, 116, n. 1 ; 120 ; costume, 256-257 ; 258 ; symboles, 301 ; grotte, 421 ; plaquettes métalliques, 41 ; 43 ; plaquettes de Razgrad, 92, n. 2 ; liens avec Anaïtis, 151 ; 153.

Sacrifice : scènes de —, 239 s.

Salonique : 61 ; 203, n. 1 ; 294.

Sarcophages : 67 ; 68 ; 73 ; 79, n. 2 ; 172, n. 2 ; 238 ; 242, n. 1 ; 247-248 ; 287 ; 294 ; 302 ; 303 ; 416.

Sassanides : 95 ; 96, n. 1 ; 102, n. 3 ; 111 ; 207 ; 228 ; 250, n. 2.

Séléné : 107-108 ; 280.

Cf. Soleil ; Sol et Luna.

Sérapis : 190 ; 278 ; 298, n. 4 ; 398.

Serpent : — et Cavalier thrace, 57 ; et dieu cavalier, 91, n. 5 ; 123, n. 2 ; — et Mithra, 212 ; 404 s. ; — et Aion-Kronos, 190-192 ; — et Cavaliers danubiens, 321-324 ; — et arbre, 59, n. 5 ; 77, n. 1 ; 401, n. 1.

Shamash : — se levant, 196 (fig. 38) ; 206 ; — et Mithra, 148, n. 2 ; 168, n. 5 ; 195 ; — et cheval, 110.

Soleil : — et cheval, 110 (cf. aussi *Séléné*, 107 ; 108 ; 110, n. 2 ; 112) ; cavalier solaire, 106-108.

Théologie et culte solaire, 277, n. 6 ; 297 ; 299, n. 3 ; rôle dans culte des Cavaliers danubiens, 329-330.

Sol et Luna : les origines orientales de la représentation de —, 276 s. ; rareté générales des deux luminaires, 276 ; cas particuliers du Saturne punique et de la triade palmyrénienne, 276-277 ; origine orientale du motif, 277-279 ; signification : — attributs du grand dieu cosmique, 278 ; représentation symbolique traditionnelle en Orient et passée dans les arts mineurs gréco-romains ; relief grec et absence des luminaires, 279-280.

— en Grèce et à Rome, 280 s. ; dans l'art de Phidias, 280 ; signification chronologique ou plutôt cosmique, 281-283 (cf. 286, n. 2 ; 288, n. 2) ; influence de l'Orient, 283-284 ; diffusion du motif dans la céramique grecque, 285-286 ; dans l'art romain, persistance de la tradition monumentale, 287-289 ; existence d'une tradition grecque, 290.

— sur les reliefs cultuels, 273-276 ; place respective, 300, n. 1 ; dans registre supérieur des stèles, 354-355 ; signification, en particulier dans le cas de Mithra, 296 s. ; permanence de la tradition gréco-romaine, 296 ; 299 ; 460.

Sparte : 27-28 ; 71, n. 3 ; 113 ; 253, n. 2.

Stèle : — arquée, origine, 25-27 ; — d'Aristonautès, 248 (fig. 48) ; — portes phrygiennes, 304.

Cf. Relief ; Cavaliers danubiens ; Cavalier thrace ; Mithra.

Symboles : — sur les reliefs cultuels, 300-301.

Origine : importance des — sur divers monuments anatoliens, 302-304 ; thèse du caractère orientale selon Saxl, 304 ; mais représentation des — sur monuments hellénistiques et romains, triomphaux, 304 ; religieux, 305 (fig. 58 et 59) ; diffusion répondant à tour d'esprit des Romains, 306-307.

— sur vaisselle à décor dionysiaque (fig. 60), 307 ; en général sur monuments des cultes à mystères, 308-309 ; influence probable de cette vaisselle sur plaquettes métalliques d'autres cultes, 309-310 ; caractère hellénistique de la place donnée aux —, 310 ; 460.

Syrie : dieux cavaliers, 104 ; 105 ; 107 ; 109 ; 120 ; 121 ; 123 ; 124 ; cavaliers, 111 ; dieu au taureau, 125 s. ; 129 ; 131 ; dieux à la gaîne, 191-193 ; dieux au quadrige, 111, n. 3 ; costume des dieux, 259 s. ; 262 s. ; 268-270 ; 269, n. 2 ; Mithra, 148 ; 165 ; Aion-Kronos, 189 ; 191 ; Shamash pétrogénès, 206 ; Mèn, 108, n. 2 ; génies au flambeau, 196-197 ; Sol et Luna, 277 ; sur temples, 289, n. 3 ; orientation, 300, n. 1.

Frontalité, 222 ; 226 ; 232 ; 234 s. ; 239, s. ; 254 ; symboles, 305 ; rinceau animé, 451-452 ; porte sacrée, 438 ; *signa*, 38, n. 4 ; trône, 132, n. 2 et 3 ; plaquettes, 47, n. 2.

Tables iliaques : 415 ; 416 ; 423 ; 432 s. (fig. 77).
Cf. Cadre historié ; Mithra, iconographie.
Tarse : 128 ; 138, n. 1 ; 144 ; 165 ; 166 ; 175, n. 1 ; 220, n. 1 ; 256 ; 268 ; Sandon-Héraklès de — ; 128 ; 143.
Taureau : cf. Animal ; Dolichenus ; Héliopolis ; Mèn ; Mithra ; Lion.
Tellus : 99 ; 192, n. 1 ; 207 ; 294, n. 6 ; 355 ; 405.
Thasos : 26, n. 1 ; 56, n. 1 ; 61 ; 81, n. 4 ; 90, n. 2 ; 117 ; 203, n. 1 ; 427.
Thrace : 28 ; 56 ; 60 s. ; 65 ; 69 ; 81 ; 88 ; 105 ; 257 ; 266 ; 394 ; panthéon — ; 65, n. 1 ; 79 ; 116-118.
Cf. Bizyè ; Cavalier thrace ; Odessos ; Tomi.
Tomi : 64 ; 302 ; 117, n. 3.
Triomphe : représentation du vaincu : sur monuments des Cavaliers danubiens, 92-93 ; 102 ; le vainqueur foulant le vaincu aux *pieds*, 93 ; 96, n. 1 ; *cavalier victorieux avec vaincu, en Orient*, 95 ; dans l'art grec, 95 ; le vaincu prostré sous le cheval, stèles rhénanes, 96-98 ; cavalier à l'anguipède, 98-99 ; banalité du *motif*, 97 ; 98 ; 100 ; évolution générale du motif dans l'art grec et romain, 101-102.
Barbares tributaires ou prisonniers : sur arcs de triomphe, 345 ; 349 ; ivoires du Bas-Empire, 344 ; 348 ; 349 ; camées, 347-348 ; existence d'une tradition continue pour ces motifs, 343 s. ; importance de cette tradition à Rome, 350 ; modèles orientaux, 351-353.
Arcs de — : rapports avec reliefs mithriaques, 446 ; arc de Besançon, 446 (fig. 80) ; de Mayence, 446 ; de Leptis, 450 ; 452 ; de Néron à Rome, 446-447 ; 451 ; de Trajan à Rome, 345 ; de Constantin à Rome, 288 (fig. 55) ; 290 ; 297 ; 345 ; de Galère à Salonique, 294 ; arc des Thermes d'Aphrodisias, 448 (fig. 81) ; 452 ; de la Basilique de Leptis, 450. Autres monuments : Colonne d'Arcadius, 349 ; obélisque de Théodose, 349 ; Colonne Trajane, 247, n. 2 ; 294 ; 305, n. 3.
Symboles et —, 304-306.
Trysa : 61 ; 338, n. 3 ; 427 (fig. 74).
Typus : 48-50.

Vases : divinités astrales sur — ; 285 s. ; figures *abrégées sur* —, 290-293 ; composition par registres sur —, 332 s. ; barbares sur —, 266-267 ; cavaliers sur —, 87-88 ; 101-102 ; Aphrodite et Éros, 427.
— apuliens : originalité de la série, 336-340 ; 348 ; 351 ; sujets :

illustrations de tragédies, 332 ; 338 ; 340-341 ; Palais d'Hadès, 286 ; 335 ; 340-342 ; édicule funéraire, 336 ; 339 ; 341 ; 427.
— des Perses, 336 ; 339 ; 341 ; 343 s. ; 351 s. (pl. IV) ; hydrie de la Villa Giulia, 342 ; — de Sofia avec Nikès étagées 426 ; — de Kertch, 291 ; 337 ; 338.
Cf. Illusionnisme ; Registres.
Victoire : cf. Nikè ; Triomphe.

Xanthos : 73 ; 86 ; 94, n. 2 ; 137 ; 338, n. 3 ; 351.

Zeus : Grèce et Anatolie, 98 ; 116, n. 1 ; 280 ; 284, n. 1 ; 285 ; 354, n. 2 ; 355 ; 430, n. 2 ; Thrace, 46 ; 117 ; Iran, 153-156 ; 161 ; 232 ; 263 ; Syrie, 111, n. 3 ; 112, n. 1 ; 132 ; 231 ; 266 ; 270 ; 276-277 ; — cavalier, 98 ; 112 ; 116 ; 121.
Jupiter, 41 ; 99-100 ; 276 ; 288 ; 294.
Cf. Dolichenus ; Héliopolis ; Sabazios.
Zodiaque : 183, n. 2 et 4 ; 188 et n. 3 ; 298 ; 309, n. 3 ; 363 ; 414, n. 1 ; 446.

TABLE DES FIGURES DANS LE TEXTE

Pages

Fig. 1. — Cavalier chasseur, relief de Salonique (Istanbul). 62
(Mendel, *Catalogue de Constantinople*, n° 492.)

— 2. — Cavalier chasseur, relief de l'Acropole (Athènes). 72
(S. Reinach, *RR*, *b* 419, 3.)

— 3. — Stèle de Pythodoros et Pythès de Cyzique (Istanbul)..... 73
(Mendel, *Catalogue de Constantinople*, n° 1055.)

— 4. — Cavalier chasseur de la collection Barracco (Rome)..... 74
(S. Reinach, *RR*, *c* 164, 2.)

— 5. — Cavalier chasseur, relief de Çavuš köy (Istanbul). 75
(Mendel, *Catalogue de Constantinople*, n° 1054.)

— 6. — Héros cavalier, relief de Smyrne (Berlin)..... 76
(S. Reinach, *RR*, *b* 46, 4.)

— 7. — Héros cavalier, plaquette d'Ilion..... 77
(Dörpfeld, *Troja und Ilion*, II, p. 442, pl.)

— 8. — Stèle au cavalier d'Abdère (Sofia)..... 85
(Picard-Avezou, *BCH*, 1913, p. 118, fig. 8.)

— 9. — Les Dioscures au service d'une déesse :
a) Relief de Sparte ; *b)* Relief de Stobi..... 89
(S. Reinach, *RR*, *b* 345, 1 et 157, 5.)

— 10. — Cavalier sassanide, relief de Naqsh-i-Rustem).... 94

— 11. — Stèle de Déxiléos (Céramique d'Athènes)..... 95
(S. Reinach, *RR*, *b* 420, 2.)

— 12. — Stèles de cavaliers des *alae* du Rhin :
a) Andes (Maycnce)..... 96
b) T. Flavius Bassus (Cologne)..... 97
(S. Reinach, *RR*, *b* 72, 7 et 59, 1.)

— 13. — Cavalier à l'anguipède (Karlsruhe) (G 362)..... 99

— 14. — Chasse d'Alexandre, relief de Messène (Louvre). 119
(Perdrizet, *JHS*, 1899, pl. XI.)

— 15. — Jupiter Dolichenus : *a)* Plaquette de Heddernheim (Wiesbaden) ; *b)* Relief de Carnuntum..... 126
(S. Reinach, *RR*, *b* 92, 2 et 124, 3.)

— 16 *(a-e)*. — Le dieu à l'animal dans l'Orient ancien d'après les cylindres..... 128

— 17. — Jupiter Héliopolitain (bronze de Baalbeck)..... 129
(*Syria*, 1929, pl. LXXXIV, 1.)

— 18. — Jupiter Dolichenus, relief de Carnuntum..... 133
(Cumont, *Religions orient.*[4], pl. XI, 2.)

— 19. — Le dieu posant le pied sur l'animal (cylindres).. 134

— 20. — Le dieu Mèn, statuette d'Antioche de Pisidie.... 135
(S. Reinach, *R St*, V, 221, 4.)

— 21. — Le dieu Mèn, relief de Meneh..... 136
(Le Bas-Waddington-Reinach, pl. 136, 2.)

— 22. — Sabazios (plaquette de Copenhague)..... 136

— 23. — Dompteurs de fauves mésopotamiens (cylindres). 140

— 24. — Mithra debout sur le taureau (relief Altieri, C 54). 142

— 25. — Victoire au taureau (*aureus* d'Auguste)..... 171

— 26. — Nikè au taureau (disque de Berlin)..... 171
(*AA*, 1891, 122.)

— 27. — Nikè au taureau, relief Albani (Rome)..... 172
(S. Reinach, *RR*, *c* 142, 3.)

— 28. — Nikè au taureau, plaque Campana (Louvre)... 173
(S. Reinach, *RR*, *b* 270, 2.)

— 29. — Nikè au taureau, relief d'Isparta..... 175
(Nilsson, *Gesch. griech. Rel.*, II, pl. 16, 3.)

— 30. — Kronos-Aion mithriaque, relief Albani (Rome)... 187
(S. Reinach, *RR*, *c* 142, 4.)

— 31. — El-Kronos, monnaie de Mallos..... 192

— 32. — Cautès et Cautopatès, C 83 *a* (Ostie)..... 196

— 33. — « Attis funéraires », relief d'Andernach..... 198
(S. Reinach, *RR*, *b* 54, 1.)

— 34. — Génies ailés funéraires, relief de Suasa..... 200
(S. Reinach, *RR*, *c* 420, 1.)

— 35. — Éros funéraires (sarcophage Rospigliosi de Rome et sarcophage du Louvre)..... 201
(S. Reinach, *RR*, *c* 318, 1 et *R St*, I, 79, 2.)
— 36. — Serviteur oriental du mausolée de Belevi..... 202
(*Jahreshefte*, 29, 1934-35, *Beibl.*, 139, fig. 54.)
— 37. — Mithra Pétrogénès : *a)* relief de l'Esquilin C 18*a* (Rome) ; *b)* relief de Virunum, C 238.. 205
— 38. — Shamash s'élevant au-dessus des monts (cylindres)..... 207
— 39. — Antiochos Ier de Commagène et Zeus Oromasdès (relief du Nemroud Dagh)..... 230
(Humann-Puchstein, *Reisen*, pl. XXXI, 1.)
— 40. — Zeus Kyrios, relief de Doura..... 231
(*Excavations at Dura, Rep.* VII-VIII, pl. XXXVII.)
— 41. — Combat contre l'anguipède (relief du temple de Bêl, Palmyre)..... 235
(*Syria*, 1934, pl. XX.)
— 42. — Frise du temple d'Athéna Nikè à Athènes..... 236
(Overbeck, *Plastik*⁴, I, pl. à la p. 483.)
— 43. — Assemblée des dieux, base Doria-Panfili (Rome). 237
(S. Reinach, *RR*, *c* 247, 3-4.)
— 44. — Scène de sacrifice (temple de Bêl, Palmyre)..... 239
(*Syria*, 1934, pl. XXII.)
— 45. — Scène de sacrifice, base Borghèse (Rome)..... 241
(S. Reinach, *RR*, *c* 171, 1.)
— 46. — Dieux et adorateurs (relief d'Éleusis)..... 244
(S. Reinach, *RR*, *b* 253, 1.)
— 47. — Dieux et adorateurs (relief d'Épidaure)..... 245
(S. Reinach, *RR b* 323, 2.)
— 48. — Stèle d'Aristonautès..... 247
(S. Reinach, *b* 377, 3.)
— 49. — Fresque d'une tombe d'Hermoupolis la Grande.. 250
(*Archiv f. Orientforsch.*, X, p. 308, fig. 10.)
— 50. — Bustes de Sol et de Luna (relief mithriaque de Mauls, C 239)..... 273
— 51. — Symboles du Soleil et de la Lune (relief de Doura) 279
(*Excavations at Dura, Rep.* VII-VIII, pl. XXXI, 2.)
— 52. — Hélios et Séléné (amphore apulienne)..... 286
(S. Reinach, *RV*, I, 99-100.)

— 53. — Chars astraux (sarcophage de l'Ermitage, Leningrad)..... 287
(*Monumenti*, IV, 9.)
— 54. — Sol et Luna au temple de Jupiter Capitolin de Rome..... 288
(*AZ*, 1873, pl. 57.)
— 55. — Sol et Luna, médaillons de l'arc de Constantin de Rome..... 289
(S. Reinach, *RR*, *a* 251, 9-10.)
— 56. — Figures abrégées sur les vases de l'Italie méridionale..... 293
— 57. — Ex-voto au dieu Mèn (relief du British Museum). 302
(S. Reinach, *RR*, *b* 483, 1.)
— 58. — Frise du « temple de Neptune » à Rome..... 305
(S. Reinach, *RR*, *c* 216-217.)
— 59. — Frise des Propylées d'Éleusis..... 306
(Demangel, *Frise ionique*, p. 348, fig. 72.)
— 60. — Vase d'argent avec symboles dionysiaques (Vienne)..... 308
(S. Reinach, *RR*, *b* 147, 1-3.)
— 61. — Stèle de Cavalier danubien (T 1)..... 313
— 62. — Stèle de Cavalier danubien (T 20)..... 314
— 63. — Stèle de Cavaliers danubiens (T 109)..... 315
— 64. — Stèle de Cavaliers danubiens (T 76)..... 317
— 65. — Triptyque Barberini (Louvre)..... 344
(S. Reinach, *RR*, *b* 282, 1.)
— 66. — Grand Camée de France (Paris, Bibliothèque Nationale)..... 347
(S. Reinach, *RR*, *b* 237, 1.)
— 67. — Trône de Darius (Persépolis)..... 357
(Huart-Delaporte, *L'Iran antique*, p. 303, fig. 52.)
— 68. — Stèle mithriaque danubienne, C 134..... 358
— 69. — Stèle mithriaque danubienne, C 192..... 359
— 70. — Relief mithriaque de Strasbourg-Kœnigshoffen.. 362
(*RA*, 1950, I, p. 67, fig. 1.)
— 71. — Sens de la lecture des scènes accessoires sur monuments mithriaques rétiques (Doura) et rhénans (Osterburken)..... 375

— 72. — Groupe trinaire mithriaque (Heddernheim C 253). 405
— 73. — Dea Nemesis Regina (relief de Brindes)..... 425
(*Jahrbuch*, 1931, p. 175, pl. 3.)
— 74. — Porte de l'hérôon de Trysa (Vienne)..... 428
(Benndorf-Niemann, *Heroon*, pl. VI.)
— 75. — Cybèle dans naiskos (relief d'Athènes)..... 429
(S. Reinach, *RR*, *b* 338, 4.)
— 76. — Cybèle, relief Sabouroff..... 431
(Furtwängler, *Coll. Sabouroff*, pl. 137.)
— 77. — Composition d'une Table iliaque..... 434
— 78. — Travaux d'Héraklès, relief de Naples..... 436
(S. Reinach, *RR*, *c* 74.)
— 79. — Pilier funéraire de Neumagen..... 441
(*Germania Romana*, pl. 35, III.)
— 80. — Arc de Besançon..... 447
(*Académie de Besançon*, 1875, pl. II ; *RA*, 1909, II, p. 285, fig. 3.)
— 81. — Exèdre des Thermes d'Aphrodisias (restitution hypothétique) avec restes de pilastre figuré... 449
— 82. — Les voies de pénétration du mithriacisme vers le Rhin et le Danube..... 455

L'illustration a été réalisée par les soins de M. R. Will, architecte D. P. L. G., Strasbourg.

TABLE DES PLANCHES

Pages

I. — Cavalier thrace de la collection Chandon de Briailles (cliché Giraudon) 60

II. — Plaquette dolichénienne de Heddernheim (Wiesbaden) 142

III. — Plaquette sabaziaque de Copenhague 300

IV. — Vase de, Perses (Naples) 352

V. — Relief mithriaque de Strasbourg-Kœnigshoffen (cliché J. J. Hatt) 440

TABLE DES MATIÈRES

Pages

BIBLIOGRAPHIE 7

CHAPITRE PREMIER : **Le relief cultuel : remarques préliminaires** 19

1. Définitions et données 19

2. Les monuments 24

A. Les reliefs, p. 24. — 1° Reliefs du Cavalier thrace, p. 24. — 2° Reliefs des Cavaliers danubiens, p. 30. — 3° Les reliefs mithriaques, p. 32. — 4° Reliefs de Jupiter Dolichénien, p. 35.

B. Plaquettes métalliques, p. 37. — 1° Plaquettes triangulaires dolichéniennes, p. 37. — 2° Plaquettes en forme de feuilles des cultes de Jupiter Dolichénien et d'autres dieux, p. 39. — 3° Plaquettes sabaziaques, p. 43. — 4° La plaquette mithriaque de Brigetio, p. 44. — 5° Plaquettes métalliques des Dieux Cavaliers, p. 45.

C. Terminologie, p. 48.

3. Problèmes et méthode 51

CHAPITRE II : **Les dieux cavaliers** 55

1. Préhistoire du culte et de l'iconographie du Cavalier thrace 56

2. Le modèle 66

A. Le modèle hellénique, p. 66.

B. La formule hellénistique, p. 82.

3. Les Cavaliers danubiens 89

4. La notion de dieu cavalier 103

CHAPITRE III : **Mithra et le dieu au taureau** 125

1. Le dieu au taureau 125

A. Les types. — 1° Le dieu debout sur le taureau, p. 125. — 2° Le dieu au pied posé sur l'animal, p. 133.

B. Signification et expression, p. 139.

C. L'image de culte de Dolichè, p. 143.

2. Formation du mithriacisme 144
A. Les cultes iraniens en Asie Mineure, p. 147.
B. Le culte de Mithra en Asie Mineure, p. 154.

3. Le groupe du Tauroctone 169
A. Le « modèle attique », p. 169.
B. L'atelier asiatique, p. 176.

4. Formation de l'imagerie mithriaque 186
A. Le dieu léontocéphale, p. 186.
B. Cautès et Cautopatès, p. 193.
C. Mithra Pétrogénès, p. 205.

5. Date et forme du groupe primitif du Tauroctone 209
6. Signification du groupe 213

CHAPITRE IV : **Principes généraux de représentation** 219
1. La frontalité 219
A. Le problème, p. 219.
B. La frontalité dans les arts du relief et de la peinture en Égypte et dans l'Asie antérieure ancienne, p. 222.
C. Face et profil dans l'art de la Grèce et de Rome, p. 234. — 1° Les assemblées de dieux, p. 234. — 2° Scènes de sacrifice, p. 239.
D. Origine occidentale de la frontalité orientale, p. 242.
E. La frontalité dans les reliefs cultuels, p. 251.

2. Le costume 255

CHAPITRE V : **Les éléments accessoires** 272
1. La représentation de Sol et de Luna 272
A. Sol et Luna sur les reliefs cultuels gréco-romains, p. 273.
B. Évolution générale de la représentation de Sol et de Luna, p. 276.
C. Le Soleil et la Lune dans l'art de la Grèce et de Rome, p. 280.
D. Le problème des bustes, p. 290.
E. Place des reliefs cultuels, p. 296.

2. Les symboles 300

CHAPITRE VI : **Les stèles danubiennes** 312
1. Classification et chronologie 312
A. Inventaire typologique, p. 312. — (A) Stèle simple, p. 312. — (B) La stèle à registres, p. 313. — (C) Plaquettes à registres multiples, p. 316.
B. Principes d'une classification, p. 318. — 1° Le registre supérieur et le problème du Cavalier unique, p. 320. — 2° Le registre inférieur et la succession des types, p. 325.
C. Chronologie, p. 328.

2. Les vases à registres apuliens 331
3. Du vase des « Perses » aux monuments triomphaux romains 343
4. Les plaquettes danubiennes et l'art de leur temps. 353

CHAPITRE VII : **Les reliefs mithriaques à scènes multiples.** 356
1. Les types 356
A. Inventaire typologique, p. 356. — (A) Le type danubien, p. 356. — (B) Les reliefs réto-rhénans, p. 361.
B. Suite et disposition des scènes accessoires sur les reliefs mithriaques, p. 364. — 1° Les scènes accessoires des stèles danubiennes, p. 365. — 2° Ordre des scènes et composition des stèles danubiennes, p. 369. — 3° Les scènes accessoires des reliefs réto-rhénans, p. 372.
C. Formation et diffusion des reliefs mithriaques à scènes multiples, p. 385. — 1° L'« archétype commun » de F. Saxl, p. 385. — 2° Formation des reliefs réto-rhénans. La route maritime Orient-Adriatique et ses prolongements vers le Rhin et le Danube, p. 389. — 3° Stèles danubiennes et reliefs réto-rhénans. Problèmes chronologiques, p. 399. — 4° Le livre d'images mithriaque, p. 412. — 5° La grotte mithriaque, p. 419.
2. Le cadre historié : origine et agencement 423
A. Figures et scènes étagées, p. 424.
B. Le cadre historié avec suite de tableaux, p. 432. — 1° Les Tables iliaques, p. 432. — 2° La structure architecturale, p. 437 : *a)* la thèse de la porte sacrée et les monuments réto-rhénans, p. 438 ; *b)* la place des reliefs du groupe réto-rhénan dans l'art provincial romain ; la route Orient-Adriatique-Rhin et Danube, p. 440 ; *c)* développement du cadre historié ; arcs de triomphe et piliers à rinceau animé, p. 445.

CONCLUSIONS 456
INDEX 465
TABLE DES FIGURES DANS LE TEXTE 484
TABLE DES PLANCHES 489
TABLE DES MATIÈRES 490

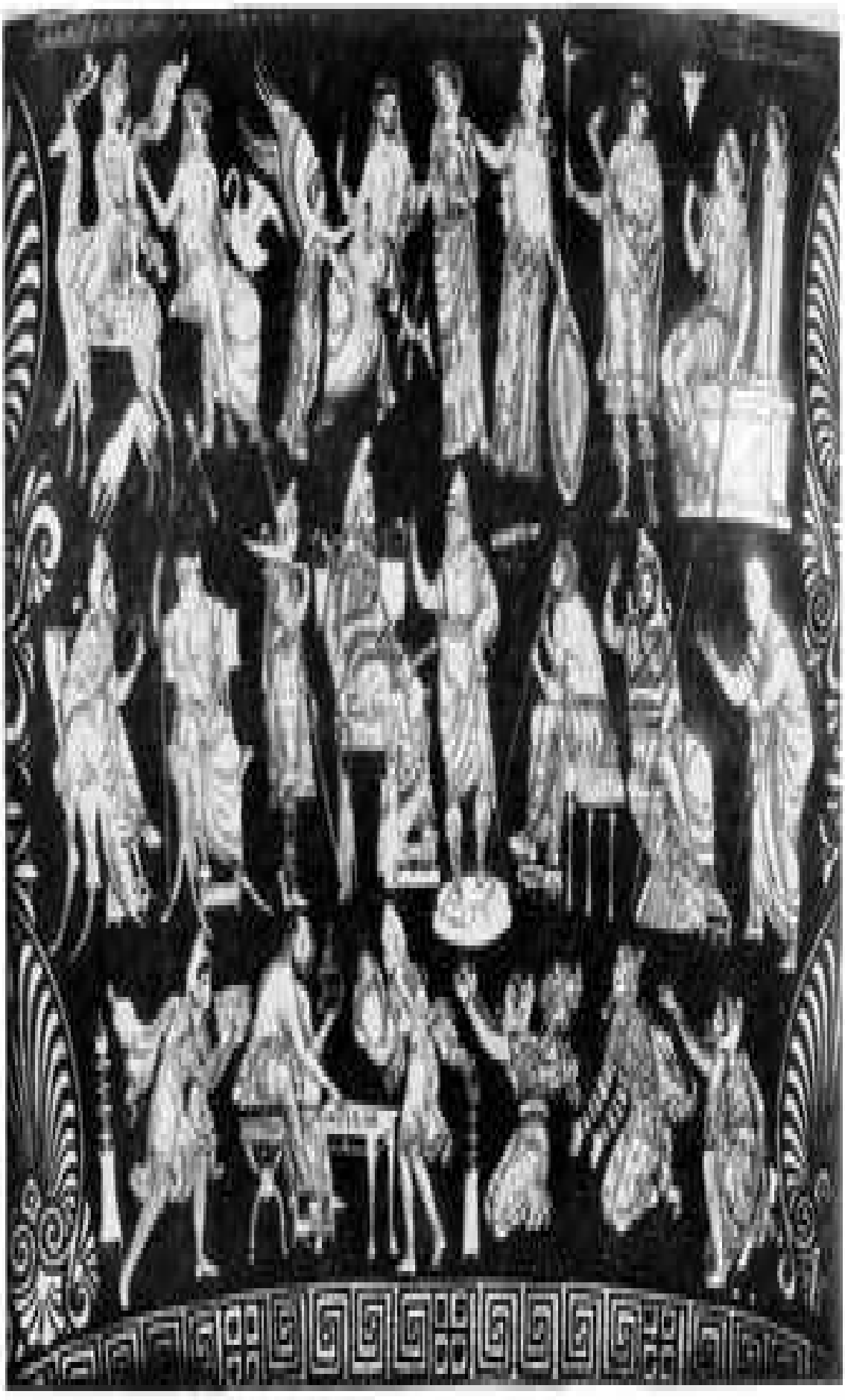
IMPRIMERIE A. BONTEMPS, LIMOGES

Dépôt légal : 1er trimestre 1956

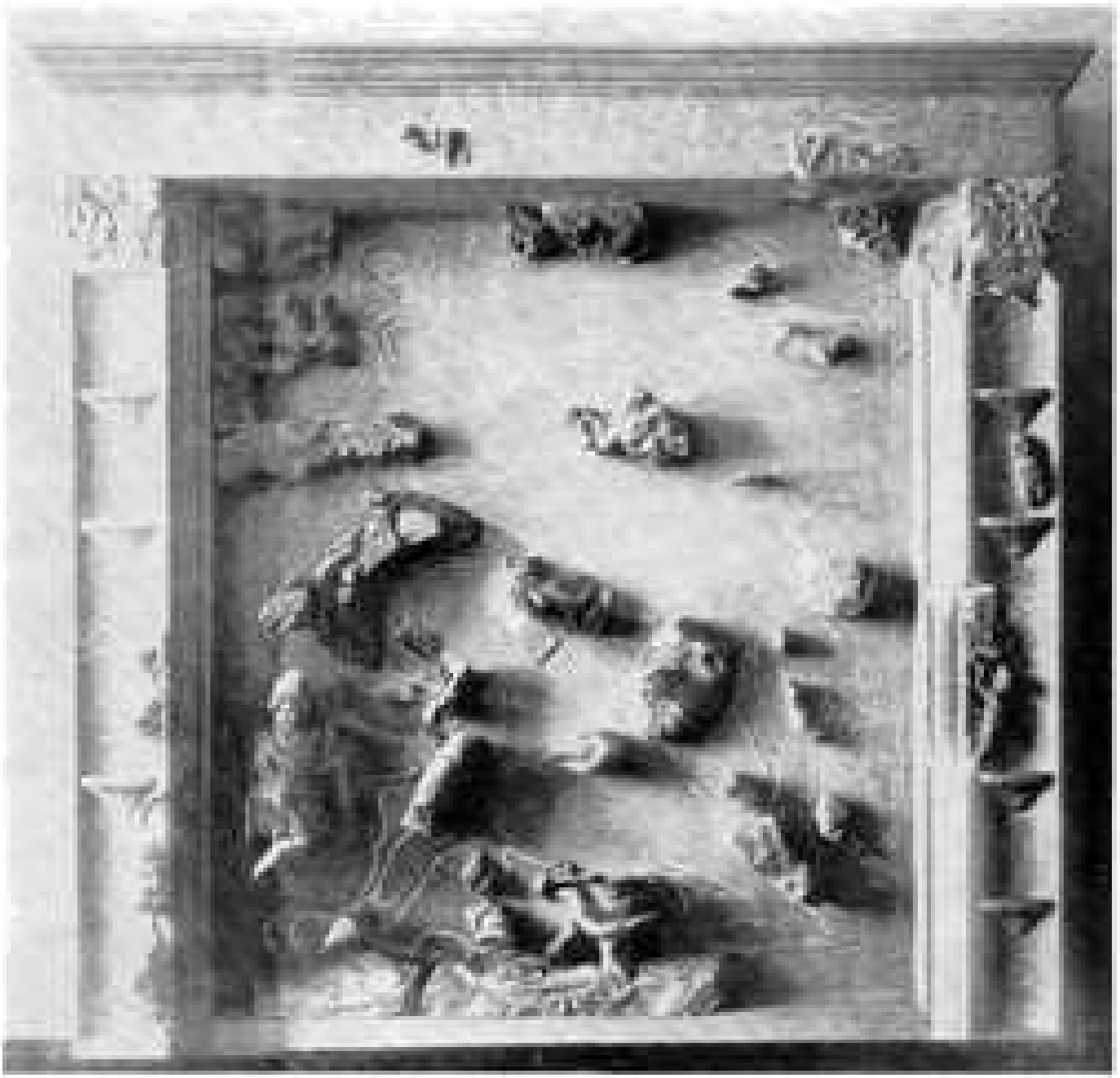
Cavalier thrace de la collection Chandon de Briailles.
(cliché Giraudon)

Plaquette dolichénienne de Heddernheim (Wiesbaden).

Plaquette sabaziaque de Copenhague.



Vase des Perses (Naples).



Relief mithriaque de Strasbourg — Koenigshoffen. (cliché J. J. Hatt)

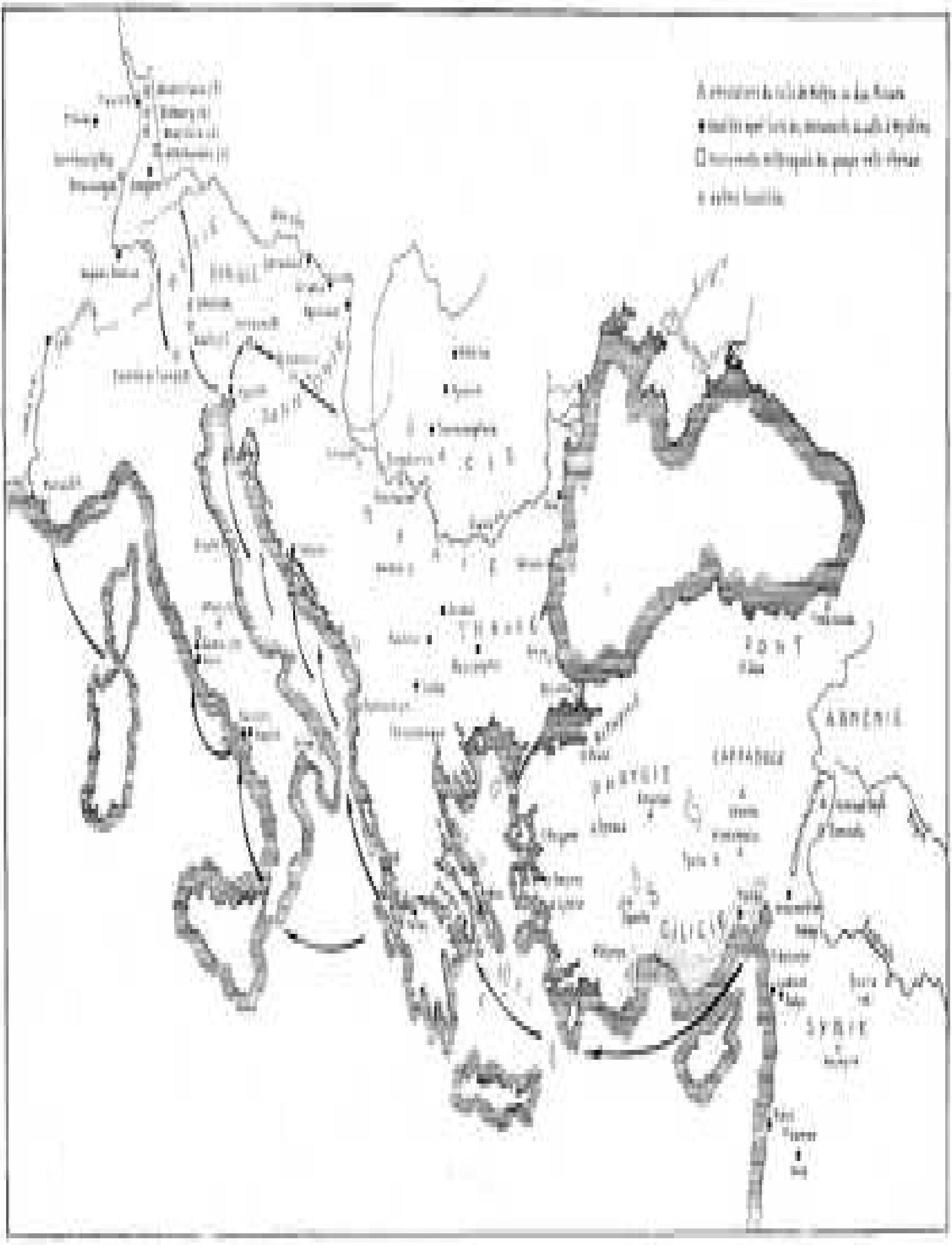


Fig. 82. - - Les voies de pénétration du mithriacisme vers le Rhin et le Danube.